Reichensperger — Janssen

und der Kunsthistoriker

Professor Doctor Wilhelm Lübke.

Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei, namentlich in Sachen der im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eingeführten „antikisch-wälschen Kunstmanier", genannt „deutsche Renaissance."

Frankfurt a. M. und Luzern.
Druck und Verlag von A. Foesser Nachfolger.
1891.

Reichensperger—Janssen

und der Kunsthistoriker

Professor Doctor Wilhelm Lübke.

Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei, namentlich in Sachen der im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eingeführten „antikisch-wälschen Kunstmanier“, genannt „deutsche Renaissance.“

Frankfurt a. M. und Luzern.
Druck und Verlag von A. Foesser Nachfolger.
1891.

Reichensperger—Janssen

und

der Kunsthistoriker Prof. Doctor Wilh. Lübke.

Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei, namentlich in Sachen der im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eingeführten „antikisch-wälschen Kunstmanier", genannt „deutsche Renaissance."

Ego sum Phaëton.
Wilhelm Lübke's Erklärung (vgl. unsere Angabe S. 19).

Man „erfüllt nur eine vaterländische Pflicht", wenn man „einen Mann, dessen Wirksamkeit vom Uebel ist, auf seinen Nennwerth zurückzuführen und möglichst unschädlich zu machen" sucht.
Ludwig Pfau, Zur Charakteristik des Herrn Lübke (Stuttgart 1884) S. 7.

Der „große" Kunsthistoriker Professor Doctor Wilhelm Lübke ist einmal vor einer langen Reihe von Jahren zum Beweise seiner Freisinnigkeit und aufgeklärten Kunstanschauungen in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst gegen den „ultramontanen" August Reichensperger zu Felde gezogen, um dessen verderbliche Wirksamkeit auf künstlerischem Gebiete zu brandmarken. Reichensperger blieb ihm die Antwort nicht schuldig. In dem Organ für christliche Kunst wies er den phrasenreichen Kunstschreiber derb zurück und stellte, wenn Lübke noch weitere Invectiven vorbringen werde, die Veröffentlichung von Briefen in Aussicht, in welchen derselbe beim Beginn seiner Laufbahn mehrfach um seine Protection nachgesucht habe. Daraufhin hüllte sich Lübke in vieljähriges beredtes Schweigen. Erst vor Kurzem hat er dasselbe gebrochen und in einem Feuilleton der Berliner Nationalztg. Nr. 374 unter der Ueberschrift „Ultramontane Kunstforschung" von Neuem eine Lanze gegen Reichens-

perger eingelegt. „Unbeschadet des Respektes", höhnt er, „den ein guter Katholik doch vor einem Priester haben sollte", sei Reichensperger wider einen „würdigen Priester aus Oesterreich", der „die verlästerte Renaissance in Schutz genommen" habe, aufgetreten. Es handelt sich dabei um einen Aufsatz Reichensperger's in der Zeitschrift für bildende Kunst, in welchem eine Broschüre dieses würdigen Priesters: „Ueber eine Kunstanschauung", des Näheren gekennzeichnet und überhaupt die ganze Schwärmerei der modernen Renaissanceanbeter gebührend charakterisirt wurde. Dadurch fühlte sich Lübke in's Herz getroffen und er griff zur Feder, wahrscheinlich in der Hoffnung, daß Reichensperger von seinem Artikel in der Nationalzeitung niemals Kenntniß bekommen werde. Außer mit diesem aber macht sich Lübke noch mit einem viel schlimmeren Finsterling zu thun, nämlich mit Janssen, der im sechsten Bande seiner ‚Geschichte des deutschen Volkes' sehr eingehend die verhängnißvolle Einwirkung der sogenannten Renaissance oder vielmehr der in Deutschland einführten „antikisch-wälschen Kunst" auf das deutsche Kunstleben und Kunstschaffen dargestellt und sich sogar nicht entblödet hat, in einer ziemlichen Anzahl von Anmerkungen auf Herrn Lübke's eigene Kunstschriftstellerei einige unliebsame Streiflichter zu werfen. Die Strafe dafür durfte nicht ausbleiben. Unfähig, Janssen's lediglich auf Thatsachen gegründete Darstellung sachlich zu widerlegen, warf sich Lübke nach berühmten Mustern auf's Schimpfen und Denunciren. Rechnend auf einen Leserkreis, der die ‚Geschichte des deutschen Volkes' nicht aus eigenem Studium kennt, erklärt er: Janssen habe „das ganze Werk der Reformation" für eine „That Belial's" ausgegeben und ebenso die „Renaissance" für „ein Werk des Teufels"; er sei ein Gesinnungsgenosse „des braven Tartüffe", voll grober Unkenntniß oder „großer Perfidie" u. s. w. Gemeinsam sind Reichensperger und Janssen in seinen Augen „arme blinde Tröpfe", welche „im Sinne des unsterblichen Münchhausen (!) gegen Windmühlenflügel kämpfen" u. s. w. „Lassen wir sie", sagt Lübke, „in ihrer selbstgewählten Blindheit; offenbar kommen sie sich darin ganz besonders gottwohlgefällig vor; warum sollten wir sie in diesem geistreichen Vergnügen stören?" Er stört sie aber doch, weil sie nicht allein „arme blinde Tröpfe" sind, sondern auch zu den „Ultramontanen" gehören, welche „den Staat und unser ganzes Culturleben bedrohen."

Sehen wir nun einmal zu, was diese culturbedrohlichen „armen blinden Tröpfe" dem lichten Schatzbewahrer ächter Kunst

nd Cultur erwidern können, und geben wir zunächst Reichensperger as Wort.

I.

„Von einer längeren Reise heimkehrend," schreibt Reichensperger in dem Sonntagsblatt der Berliner Germania vom . August dieses Jahres, „fand ich in diesen Tagen die Nr. 374 er National-Zeitung. Unter der Ueberschrift: ‚Ultramontane unstforschung' läßt sich in derselben aus Anlaß einer, zwischen em Professor Graus in Graz und dem Unterzeichneten stattgefundenen Polemik, betreffs des Charakters der Renaissance, der unstschriftsteller W. Lübke vernehmen. Er bezeichnet jene Polemik ls „eine neue Auflage des Froschmäusekrieges, einen Streit de na caprina" und begreift nicht, wie „anscheinend vernünftige Männer sich damit abgeben können, gegen Windmühlen zu kämpfen, it blindem Eifer den Mond anzubellen." Dem Bilderreichthum, welchem die Phantasie des Herrn Lübke sich da ergeht, alle Anerkennung zollend, kann ich nicht umhin, meiner Verwunderung arüber Ausdruck zu geben, daß derselbe, im weiteren Verfolge von iner olympischen Höhe herabsteigend, auf das eifrigste sich an dem Froschmäusekrieg" betheiligt. Unzweifelhaft als Frosch, schon im inblick auf dessen bevorzugtes Organ, führt er Stoß auf Stoß egen die armen Mäuse. Die Stöße treffen aber nur einen von m geschaffenen Popanz. In der Hitze des Kampfes nimmt man s leicht nicht besonders genau mit den Mitteln. So jedenfalls Lübke it der Wahrheit. Er bezichtigt uns Ultramontane des „Versuchs, Schande zu werfen auf jene gewaltige Renaissanceperiode, welche die chsten Namen der Kunstgeschichte (folgt ein Dutzend Namen von alienischen Illustrationen, zumeist aus der Periode der Frührenaissance, mit dem Zusatz: „und viele Andere") zu Vertretern" abe. Dieser Vorwurf, welchem wo möglich noch stärkere gleicher rt sich beigesellen, ist einfach ein Phantasieprodukt, gelinde ausgerückt, des Herrn Lübke. So ziemlich das gerade Gegentheil davon giebt meine, seitens desselben angefochtene Streitschrift gegen Graus. Mehrmals findet sich darin betont, daß sie nur bezwecke, die Wiedergeburtskunst als dem Geiste und der Tradition der Kirche entfremdet, der heidnischen Antike bald mehr, bald weniger sich zuneigend, u kennzeichnen. In den Augen des Herrn Lübke und der großen Mehrzahl unserer Kunstliteraten kann Letzteres ihr ja aber nur zur Ehre, wahrlich nicht zur „Schande" gereichen. Wörtlich habe ich rklärt, ich sei „weit davon entfernt, zu behaupten, daß nicht sehr

Anerkennenswerthes, in seiner Art Vollendetes, Reizvolles, name
lich während der Periode der Früh=Renaissance, geschaffen worde
sei. Von all' den großen, seitens des Herrn Lübke namhaft
machten Meistern habe ich nur auf zwei, Michelangelo und Raph
hingewiesen und betreffs derselben gesagt, daß deren Verirrun
auf Grund ihrer seltensten Genialität zu entschuldigen seien.[1]) H
Lübke ging anscheinend von der wohl begründeten Annahme a
daß die Leser der National=Zeitung die Zeitschrift für christli
Kunst, welche mir als Organ gedient hat, nicht zu Gesicht
kommen würden.

Soviel zur Charakterisirung der ersten Hälfte des Lübke'sc
Elaborates. Darauf im Nu ein ganz anderes Bild. Auf
idyllische Landschaft, mit der Windmühle im Vordergrund, lag
sich schwarze Gewitterwolken, die nur „anscheinend vernü
tigen" Mondanbeller und Streiter um des Kaisers Bart verw
deln sich in finstere Verschwörergestalten. „Wer, wie der Unterzeichn
im Katholicismus aufgewachsen ist", so läßt sich Herr Lübke v
nehmen, „der kennt auf das Genaueste jenes rastlos fortschreite
Unterminiren, jene consequente Maulwurfsarbeit, mit welcher
Staat und unser ganzes Culturleben bedroht ist." Das lautet ga
wie eine Selbstanklage des Herrn Lübke. In dieser Annahme fi
ich mich bestätigt durch meine Rückerinnerung daran, daß H
Lübke sein zu Anfang der fünfziger Jahre erschienenes Erstlin
werk ‚Die mittelalterliche Kunst in Westfalen', wie ich aus sein
Munde weiß, dem damaligen Bischof von Münster, Herrn Müll

[1]) Wenn Herr Lübke annimmt, erst seit den vierziger Jahren sei
Ultramontanen von solchen Verirrungen geredet worden, so wird wohl F
gendes schon zur Widerlegung dieser Annahme genügen. Im Jahre 18
bald nach seinem ersten Eintreffen in Rom, schrieb Peter Cornelius in ein
Brief an seinen Freund Heinrich Mosler (abgedruckt in der Köln. Zeit
1867 Nr. 142): „Ich sage Dir und glaube es fest, ein deutscher Maler s
nicht aus seinem Vaterland gehen. Lange mag ich nicht unter diesem war
Himmel leben, wo die Herzen so kalt sind; ich fühle es mit Schmerz
Freude, daß ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin. Allerdi
ist nicht zu leugnen, daß hier viel an Kunstmitteln zu holen ist, aber a
die Verführung ist hier, und zwar die feinste; im Raphael selbst lie
das gefährlichste Gift und ein Empörungsgeist in höherem Maße,
ich gedacht hatte. Man könnte blutige Thränen weinen, wenn man si
daß ein Geist, der das Allerhöchste, gleich jenen mächtigen Engeln am Thr
Gottes, geschaut, daß ein solcher Geist abtrünnig werden konnte." So st
hat sich meines Wissens noch kein Ultramontaner unserer Zeit über Raph
ausgesprochen.

s seinem Gönner und Förderer, zu widmen beabsichtigt hatte.[1]) ich mir ward der Vorzug zu Theil, daß er meine Beihilfe in ispruch nahm, obgleich ich damals ebenso ultramontan gesinnt ır, wie jetzt, und namentlich der Renaissance gegenüber meine utige Stellung einnahm, wie dies meine in jener Zeit erschienenen chriften [2]) darthun. Was immer aber Herr Lübke in seiner Jugend s Ultramontaner gesündigt haben mag, jedenfalls verschuldet man m das Zeugniß, daß er dafür gründlich Buße gethan, es an sich cht hat fehlen lassen, um dem Ultramontanismus den Garaus zu achen. So auch jetzt wieder. Insbesondere denuncirt er im iteren Verfolge seines Artikels die ultramontanen Kunstschriftsteller s Mitschuldige an besagtem verderblichen Vorgehen gegen den taat und unser ganzes Culturleben. Die ultramontane Kunstschichtschreibung, so sagt er u. A., habe sich „die Aufgabe gestellt, f diesem so wichtigen Gebiete dieselbe Parteilichkeit und einseitige endenzsucht walten zu lassen, wie in der Darstellung der politischen eschichte." Als Hauptstreiter wird der Historiker Johannes Janssen imhaft gemacht, hier im Hinblick auf den im 6. Band seiner ‚Geichte des deutschen Volkes' enthaltenen Abschnitt über den Zustand r deutschen Kunst während des 15. und 16. Jahrhunderts. Um e Rohheiten und Gemeinheiten dieser Periode zu beschönigen, stellt ibke unsere Zeit als eine „zimperliche, prüde, geleckte, wohlerzogene" ns vor Augen. Er selbst zeigt sich in der Art, wie er mit den ltramontanen, ganz insbesondere mit Janssen, umspringt, hochhaben über diese Zeitschwächen. Schon im Eingange des Artikels eßt er die volle Schaale seines Zornes über den letzteren aus. m weiteren Verfolge erschöpft er sich so zu sagen in denselben erabwürdigenden Prädikaten. Mit deren Aufzählung will ich den eser verschonen."

„Für meinen Freund Janssen", fährt Reichensperger fort, ist solche Art übrigens nichts Neues und läßt ihn sehr kalt. In em Maße, in welchem sein großes Werk bei den unbefangen Urteilenden, wahrhaft Gebildeten Anerkennung und Verbreitung fand, ehrten sich die Angriffe auf dasselbe von Seiten solcher, deren

[1]) Nachdem Herr Lübke zu Kugler, dem damaligen Decernenten für e Kunstangelegenheiten im Cultusministerium, in Beziehung getreten war, nderte er seine obengedachte Absicht dahin, daß er das Buch dem genannten errn und dem Kunsthistoriker Schnaase widmete.

[2]) Meine in erster Auflage 1853 erschienene Schrift: ‚Die christlichermanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart' und die 1854 erhienene: ‚Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst'.

Geschichtsanschauung durch die von Janssen ans Licht geförderten Thatsachen als eine falsche sich herausstellte. Nachdem mehrfach versuchte wissenschaftliche Widerlegungen in allem und jedem gescheitert waren, verlegte sich ein Theil der Widersacher auf das Verunglimpfen der Person des Historikers. In dieser Beziehung leistet nunmehr Herr Lübke das Aeußerste. Es ist dies um so befremdlicher, als sein eigenes schriftstellerisches Renommée sich auf sehr schwache Füße gestellt findet. Als Beleg hierfür sei eben nur eine 1884 unter dem Titel: ‚Zur Charakteristik des Herrn Lübke' erschienene Schrift von Ludwig Pfau bezogen, welchen Herr Lübke wohl als einen der hervorragendsten Kunstkritiker wird gelten lassen müssen, der gewiß des Ultramontanismus durchaus unverdächtig ist, übrigens auch noch vier andere Kunstautoritäten als Eideshelfer namhaft macht. Die Schrift bezweckt, wie Pfau sagt, ‚den Mann, dessen Wirksamkeit vom Uebel ist, auf seinen Nennwerth zurückzuführen'. Ich versage mir die Mittheilung einer Blumenlese aus derselben, wie piquant solche auch sein würde. Nur das Bouquet, welches zum Schluß dem Herrn Lübke gewidmet wird, mag hier Platz finden. ‚Herr Lübke', so heißt es da, ‚verfügt über das große seit Jahrhunderten angesammelte Material der Kunstliteratur; er besitzt Kenntnisse, die man sich durch Lesen, Sehen und Reisen erwerben kann, und weiß dieselben in handwerksmäßiger Weise auszubeuten. . . . Ohne Zweifel erfüllen die Schriften des Herrn Lübke als Schul- und Nachschlagebücher ihren Zweck, sie stehen auf der Höhe guter Conversationslexika und sind als solche ganz brauchbar für ihre Specialitäten. Mit Hülfe des heutzutage vorliegenden Materials könnte es einem gewitzten, stilfertigen Obergymnasiasten nicht allzu schwer fallen, Vorlesungen à la Lübke mit den schönsten Tiraden über die Vortrefflichkeit der großen Meister und die Herrlichkeit ihrer Werke zusammen zu klauben. . . . In all' den Bänden, die Herr Lübke aufgehäuft hat, ist weder eine neue Idee, noch ein eigener Gedanke zu finden, nichts als dasselbe fade Schönheitswasser, dasselbe eau de Lübke, in dem alles ertränkt ist.' So Ludwig Pfau.

„Ungefähr das letzte Fünftel von Lübke's in Rede stehendem Artikel bezweckt ein Reinwaschen der Reformation von der Schuld (Janssen behauptet nur deren Mitschuld) am Verhalten der Kunst während der oben gedachten Periode, sowie eine Vertheidigung derselben gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit und Unfläthigkeit. In letzter Beziehung meint Herr Lübke, unser heutiges Schicklichkeitsgefühl ‚dürfe

man nicht als Maßstab für die Leistungen einer Zeit anrufen, die einen ganz anderen Katechismus des Wohlanständigen besessen habe.' Leichter noch nimmt er es mit den Nudidäten-Malern und -Meißlern jener Zeit. ‚Die unbekleidete menschliche Gestalt', sagt Lübke, ‚habe Gott bekanntlich nach seinem Ebenbilde erschaffen, und mit Recht werde es stets eine der höchsten Aufgaben der Kunst sein, sie dem Schöpfer mit aller Versenkung in die Schwierigkeit dieser Aufgabe nachzuschaffen.' Stehe dem Herrn Janssen das Werk des Schneiders höher, als die Schöpfung Gottes, so will er seiner Anschauung diese Geschmacklosigkeit nicht verdenken Ueber jene besondere renaissancistische Art der Gottesverehrung will ich mit Herrn Lübke nicht rechten, ebensowenig fällt es mir ein, die so gründlich eingehenden Darlegungen Janssen's gegen die von Herrn Lübke hingeworfenen Sätze oder Redensarten in Schutz zu nehmen. Dem Ruhm Janssen's und der Werthschätzung seines Werkes werden dieselben keinen Eintrag thun."

„Zum Schluß glaube ich noch dem Professor Johann Graus gegenüber meinem Beileid darüber Ausdruck geben zu sollen, daß Herr Lübke im Eingang seines Artikels ihn als seinen Verbündeten in Sachen der Renaissance freundlichst willkommen heißt."

Soweit Reichensperger. Mehreres von ihm über Herrn Lübke's Kunstgebahren nur kurz Angedeutete wollen wir später im Einzelnen näher ausführen, zuerst aber noch aus der erwähnten Broschüre des gewiegten Kunstkritikers Ludwig Pfau einige weitere Stellen mittheilen, und zugleich hören, welches Zeugniß ein anderer deutscher Kunsthistoriker, Hermann Riegel, dem Herrn Lübke ausgestellt hat.

II.

„Ein Schönsprecher und Vielschreiber", betont Pfau, „ausgestattet mit jener Beredsamkeit, von welcher Strauß sagt, sie wisse immer noch Worte zu finden, wenn ihr längst die Gedanken ausgegangen, hat Lübke eine Anzahl von Geschichten, Handbüchern, Grundrissen, Leitfäden, Sammelsurien und Lobspenden aller Art geliefert, wovon immer das eine dem andern aus dem Leibe wächst wie jene niederen Organismen, welche, der Zeugungskraft entbehrend, sich durch Theilen und Sprossen in's Endlose vermehren." „Wie beim Wurstler, der seine ausgebeinten Fleischbrocken klein hackt und in Därme füllt, wie beim Garkoch, der über jeden Braten dieselbe Sauce gießt, ist auch bei Fabrikation solch' geschriebener Schwartenmägen der Verdienst gewöhnlich größer als das Verdienst. Herr Lübke ist weder Philosoph, noch Aesthetiker, noch Historiker, und mit

dem geistigen Inhalte seiner „Elaborate“ ist es karg bestellt. Wo er philosophische Fragen streift, macht sich augenblicklich bemerklich, daß er nur Schulphrasen nachspricht, ohne in das Wesen der Begriffe eingedrungen zu sein; wo er Geschichte docirt, wiederholt er blos, was andere vor ihm gesagt haben, und ohne ihm eigenes Forschen zuzumuthen, bemüht man sich vergeblich, eine Spur von neuen Gesichtspunkten oder eigenthümlichen Auffassungen in seinen Arbeiten zu entdecken.“ Bei der Lektüre von Lübke „bleibt so viel wie nichts in Herz und Gemüth zurück; das Gedächtniß selber wird rebellisch gegen das monotone Geplätscher dieses rhetorischen Wasserfalls, und sogar der Verstand weiß zuletzt nicht mehr, was mit Dingen anzufangen, die weder Hand noch Fuß haben und nirgends zu packen sind. Ein solches Gebräu ist keine gesunde, naturwüchsige Nahrung, das ist ein chemisches Präparat, das weder den Durstenden tränkt, noch den Hungernden speist, sondern den Magen zum Besten hat.“

„Trotz alle dem“, schreibt Pfau weiter, „erfreut sich Herr Lübke eines ausgebreiteten Rufes, der allerdings zum Theil eine Frucht seines literarischen Fleißes und eine Folge der Verbreitung ist, welche seine Bücher — gerade als bequeme. nicht allzu tiefgehende Compendien — gefunden haben. Den größten Theil desselben verdankt er jedoch einer mehr geschäftlichen als wissenschaftlichen Rastlosigkeit, mit welcher er den Erscheinungen des artistischen Buchhandels seinen Begleitschein in Form von Textbeilagen, Einleitungen, Vorreden, Empfehlungen und Zeitungsartikeln mit auf den Weg zu geben pflegt. Man kann fast keine Anzeige solcher Bildwerke mehr lesen, ohne auf den Namen Lübke zu stoßen, der sich auf diese Art, ähnlich wie die fortlaufend wiederholten Inserate und Reclamen gewisser Fabrikanten, allen Augen aufdrängt, jedem Gedächtniß einbohrt und schließlich eine gewisse Notorietät erlangt, welche mit der Gediegenheit des Fabrikats nichts zu schaffen hat. Eine Zeit lang läßt sich das Publikum die Unterschiebung der Quantität an Stelle der Qualität gefallen; aber früher oder später kommt der Tag der Erkenntniß, und die durch kritiklose Lobhudelei aufgetriebene Ruhmesblase platzt.“

Bis jetzt aber ist dieser „Tag der Erkenntniß“ noch keineswegs überall angebrochen, obgleich es Herrn Lübke mit seiner Kunstschriftstellerei, Reklamen und Empfehlungen wiederholt schon übel genug ergangen ist, und ihm Dinge vorgeworfen werden konnten und vorgeworfen wurden, welche genugsam geeignet waren, dem Publikum über sein Gebahren die Augen zu öffnen.

So gerieth er einmal in Folge öffentlicher „freundlicher Empfehlung“ eines von einer Dame angefertigten „Leitfadens für den Unterricht in der Kunstgeschichte“, den er „genauer durchgesehen“ haben wollte, in öffentlichen Scandal durch Hermann Riegel, Professor der Kunstgeschichte in Braunschweig, aus dessen ‚Grundriß der bildenden Künste‘ jener Leitfaden mit Entstellung des Inhalts und Verstümmelung des Stils schülerhaft und halb sinnlos zusammengeschrieben war. Riegel forderte ihn zur Rechenschaft auf, aber statt sich die bewiesene Leichtfertigkeit zu Gewissen zu nehmen, fing Lübke zu schimpfen an, und erhielt nun von Riegel in einem ‚Offenen Brief‘[1]) eine gebührende Antwort: „Sie sind wegen eines beispiellosen Benehmens zur Rechenschaft gefordert: und was thun Sie? Sie beschimpfen und schmähen den, der Sie zur Rechenschaft zieht.“ „Wußten Sie nicht, daß ein kluger Mann den Gegner, der im Rechte ist, nicht durch Schmähungen und Beleidigungen noch mehr in's Recht setzen sollte? Was konnte Sie so verleiten, daß Sie, unter Verleugnung aller Wohlanständigkeit, mit Beschimpfungen und Verdächtigungen meiner Person wider die Macht der begründeten Thatsache und der erwiesenen Wahrheit sich auflehnen konnten?“

Offen und ehrlich wolle er Lübke erwidern und dabei dessen Kunstschriftstellerei bloslegen. Denn „soll darum alles Mark und alle Offenheit, alle Geradheit und Natur, alle Ehrlichkeit aus unserer Sprache verjagt werden, damit die kopflosen Bücherplünderer, die literarischen Communisten, mit den Ruhmeskränzchen ihrer so und so vielten Auflagen geschmückt, sich zwischen den anständigen Schriftstellern breit machen dürfen?“ Habe doch Lessing alle, denen noch Sinn für Wahrheit, Ehre und Pflicht innewohnt, aufgerufen, das Schwert nicht in der Scheide zu halten. „Wenn ein so precario, so dolose berühmt gewordener Mann sich mit dem stillen Besitz seiner erschlichenen Ehre nicht begnügen will; wenn der Irrwisch, den man zum Meteor hat aufsteigen lassen, nunmehr auch lieber sengen und brennen möchte, wenigstens überall um sich her giftige Dünste verbreitet: wer kann sich des Unwillens enthalten? und welcher Gelehrte, dessen Umstände es erlauben, ist nicht verbunden, seinen Unwillen öffentlich zu bezeugen?“

Nachdem dann Riegel die ganze Oberflächlichkeit Lübke'scher Schriftstellerei charakterisirt, demselben eine ganze Reihe von stilistischen Fehlern und historischen Verstößen, von gröbsten Un=

[1]) Hannover bei Carl Rümpler, 1874.

richtigkeiten, Kopf= und Sinnlosigkeiten nachgewiesen hat — wi werden später einige derselben kennen lernen — schließt er das Sündenregister mit den Worten: „Ihre Fehler sind nicht die un schuldigen Irrthümer eines redlich strebenden Mannes, sondern es sind die schülerhaften Fehler, die ein leichtfertiger Schnellarbeite gemacht, und in all den ‚verbesserten und durchgearbeiteten‘ Auflage immer wieder vorgebracht hat. Oder wollen Sie wirklich noc prahlen, mit welcher Gewissenhaftigkeit Sie gearbeitet, wie Si nicht Mühe und Zeit gespart haben, als sie jene groben Verstöß gegen die Grundkenntnisse in der Geographie, Geschichte, Mathemati und Physik, jene ästhetischen Gedankenlosigkeiten und Widersprüche, jene logischen Glanzstellen schrieben?“ „Wahrlich,“ ruft Riegel aus „Sie können niemals sich bemüht haben, sich über das Wesen de Kunst, auch nur in Hinsicht der allernothwendigsten Grundgesichts punkte, ernstlich zu belehren. Das kann freilich bei einem Schrift= steller nicht Wunder nehmen, der niemals auch nur in ein einziges wahrhaft tief angelegtes und in classischen Formen ausgestattetes Kunstwerk, niemals in das Leben, die innere Werkstätte und di geschichtliche Bedeutung eines einzigen Künstlers mit selbstständigen Geiste und ernster Hingabe eingedrungen ist. Nennen Sie mir eine einzige solche Leistung von Ihnen, eine einzige Leistung, die ein eigene, gereifte und schöpferische Kunstempfindung bekundet: — und ich will Ihnen alle Ihre compilirten Grundrisse, Abrisse, Vorschulen Geschichten, oder wie sonst die von Ihnen geschriebenen Handbüche heißen mögen, vergeben.“ (S. 2—24.)

„Treffliche Worte,“ sagen wir mit Ludwig Pfau (S. 21), „schwächen wir sie durch keine Randglosse ab.“

III.

Auf eine Herrn Lübke neben seiner Oberflächlichkeit und Leicht fertigkeit „anhaftende schriftstellerische Eigenschaft,“ welche Pfau übergangen, Riegel nur an einer Stelle (S. 24—25) bemerklich gemach hat, wollen wir, da dieselbe zweifelsohne zu den größten Calami täten eines Büchermachers gehört, die Aufmerksamkeit unserer Leser noch näher hinlenken, nämlich auf die zahllosen Widersprüche, in welche sich Lübke in all seinen „berühmten“ Elaboraten verstrickt. Nicht mit Unrecht hat ihn der Aesthetiker Vischer einmal „einen Meister in Widersprüchen“ genannt.

Schreibt Ja, schreibt Nein,
Schreibt kreuz und quer,
Ohn’ eigene Gedanken.

Holt Phrasen links, holt rechts sie her,
Ohn' festes Urtheil, eignen Grund,
Ist er in stetem Wanken.

Und zwar nicht allein in minderwichtigen, sondern auch in den wichtigsten Fragen.

Zum Beispiel in der Frage: Woher stammt der gothische Baustil?

In den sechziger Jahren citirte Reichensperger in seiner Schrift ‚Eine kurze Rede und eine lange Vorrede über die Kunst' folgenden Satz aus einem Artikel Lübke's in der Westermann'schen Monatsschrift: „Der gothische Stil ist keine deutsche Erfindung, sondern ein französisches Fabrikat, der erste brillante Luxusartikel, mit welchem die Werkstätten von Paris (!) das folgsame Abendland überschwemmt haben, das monumentale Denkzeichen der französischen Mode in Europa." Dagegen sagt derselbe Lübke in seiner ‚Geschichte der Architektur' (4. Auflage S. 458): in der gothischen Kunstweise spiegele sich das Wesen des germanischen Geistes, der, in seiner ganzen freien Kraft sich fühlend, kühn es unternommen habe, alle bisherigen Schöpfungen an Großartigkeit zu überbieten; zum erstenmal habe sich da die nationale Phantasie völlig frei von den Schranken fremder Formgesetze gefunden. Während der Jahre des Culturkampfes schrieb Lübke in einem Artikel der Augsburger Allgemeinen Zeitung den Mangel gothischer Bauwerke in Rom dem Hasse Roms gegen den germanischen Geist zu[1]).

In seinem vollsten Glanze zeigt sich Lübke bezüglich der Entstehung des gothischen Stiles durch einen Ausspruch, den Riegel S. 27 citirt und glossirt hat. „Unter den Germanen", orakelt Lübke, „sind es wieder die beweglichen, erregbaren, neuerungsbegierigen Franzosen, und zwar die stark germanisirten des nördlichen Frankreichs, welche als die Schöpfer des gothischen Stils sich erwiesen haben." Dazu Riegel: „Die Franzosen gehören nach Ihnen zu den Germanen, und dennoch reden Sie von stark germanisirten Theilen dieser Lübke'schen Franzoso-Germanen! Wie kann, wenn das Ganze germanisch ist, ein Theil desselben germanisirt genannt werden? ‚Unter den Pferden sind es wieder die trägen, dummen, beharrungssüchtigen Esel, und zwar die stark mit Pferdeblut gemischten Esel des Maules . . . .' Sie lachen über diesen Blödsinn, und wer lachte nicht mit Ihnen! Und doch ist dieser Satz genau dem Ihrigen

[1]) Vergl. Kölnische Volkszeitung 1890 Nr. 219 I. Bl. Feuilleton.

nachgebildet. O Logica und alle Musen! Kommen Sie noch einmal und pfuschen Sie in die Wissenschaft, Sie, der Sie noch nicht einmal wissen, daß die Franzosen keine Germanen sind. Oder wußten Sie das Richtige doch, und schrieben nur in der Eile leichtfertig und gedankenlos jenen Satz aus irgend einem Buche eines Dritten, den Sie nicht verstanden, zusammen?" Die noch folgenden derberen Zurechtweisungen Riegel's wollen wir aus Mitleid mit Lübke übergehen, dafür aber noch einen andern Punkt berühren, bei welchem sich „der berühmte Kunsthistoriker" ebenfalls in seinem vollen Glanze zeigt.

Wer der richtigen Ansicht ist, daß die katholisch-mittelalterliche Weltanschauung in der Gothik, in deren Geistigkeit, innern Geschlossenheit und unerbittlichen Folgerichtigkeit ihre künstlerische Verkörperung gefunden habe, kann sich auf Lübke berufen. „Die gothische Architektur", sagt dieser im Jahre 1880 in seiner ‚Geschichte der Plastik' (3. Aufl. Bd. 2, 678), „war die reinste Tochter des mittelalterlichen Geistes." Wer dagegen den „gothischen Baustil für einen Vorläufer der Reformation" ausgeben will, kann sich ebenfalls auf ihn berufen, indem er gleichzeitig an einer andern Stelle schreibt: „Mit gutem Fug ist die Gothik als künstlerischer Ausdruck jener Gesinnung zu bezeichnen, die später im Protestantismus sich mächtig Luft schaffte und die Gemüther von dem starren Dogmenbau und der Priesterherrschaft zu befreien suchte." [1])

Von mehreren anderen Beispielen Lübke'scher Widersprüche, welche Janssen verzeichnet, sei folgendes erwähnt. In seiner ‚Geschichte der Renaissance Frankreich's' läßt Lübke S. 182 sich vernehmen: schon seit der spätern Zeit des Renaissancebeförderers Franz I. († 1547) habe „die französische Baukunst die letzten Spuren des Mittelalters abgestreift"; dagegen führt er in demselben Werke S. 289—300 als erstaunlichstes Beispiel „von dem zähen Festhalten am gothischen Stil und von dessen unverwüstlicher Lebenskraft", die nach ihrer Zerstörung durch die Hugenotten seit dem Jahre 1601 „ganz nach mittelalterlicher Anlage und im gothischen Stil" erneuerte Cathedrale von Orleans an. „Man sieht aus diesen Thatsachen", fügt er hinzu, „daß die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und daß die Meister der gothischen Kunst, gestützt auf die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Stil des Mittelalters, denselben gegen die eindringende Renaissance zu behaupten wußten" — also noch 1601 gegen dieselbe Renaissance,

[1]) Citirt bei Reichensperger, Zur neuen Geschichte des Dombaues in in Cöln (Cöln 1881) S. 53.

durch die bereits vor 1547 „die französische Baukunst die letzten Spuren des Mittelalters abgestreift hatte!“

Auch bei einzelnen Künstlern beweist Lübke seine „Meisterschaft in Widersprüchen“, z. B. bei dem Straßburger Baumeister Wendel Dietterlein. Ueber dessen „Architectur und Austheilung der fünf Säulen“, von welcher der Kunstforscher J. Waßler behauptet: die italienische Kunstliteratur habe kein Buch aufzuweisen, das diesem „in Uebertreibungen und Extravaganzen nur im Entferntesten nahe käme“, Dietterlein sei „ein wahrer architectonischer Höllenbreughel“, spricht sich Lübke in seiner ‚Geschichte der Renaissance in Deutschland‘ (2. Aufl., Bd. 1, S. 170) zuerst ähnlich wegwerfend aus. Er eifert gegen Dietterlein's „wahren Hexensabbath des in der schönsten Blüthe der Flegeljahre sich befindenden Barockstils.“ Aber für diesen Hexensabbath des protestantischen Baumeisters macht er keinen Geringern verantwortlich als — den Jesuitenorden. „Es war die Zeit“, schreibt er, „da der Jesuitenorden für den neu aufgewärmten Katholicismus alle Mittel, erlaubte und unerlaubte, in Bewegung setzte. Die schwülen Ausgeburten des Barocco paßten trefflich in diese Richtung.“ Die Jesuiten also trugen wohl Schuld daran, daß Dietterlein in seinen „Extravaganzen“ Hirschfüße aus einem Hermenpfeiler herauswachsen läßt, während der Kopf eines Hirsches mit Geweihen nebst einem Jagdhorn als Capitäl dienen muß; daß er Pilasterhermen als Bauern erscheinen läßt, mit einer Weinbütte so umkleidet, daß nur die Füße mit Holzschuhen und der Kopf mit einem Handfaß als Capitäl herausschauen; daß ein andermal ein feister Koch bei ihm als Atlant erscheint, welcher als Capitäl zwei Schüsseln auf dem Kopfe trägt, am Gürtel zwei Bündel mit Schnepfen u. s. w. Solche Speisen verlangte wohl „der aufgewärmte Katholicismus“! Jedoch nicht überall feiert Dietterlein bei Lübke seinen jesuitischen Hexensabbath. Hundert Seiten später (S. 270) schreibt er blos „einflußreiche Kunstwerke“, und S. 376 avancirt er sogar „zu den tüchtigsten Künstlern der Zeit“! — etwas bedenklich für Herrn Lübke, da der Leser, der sich noch des Dietterlein'schen Hexensabbaths erinnert, auf die Vermuthung kommen könnte, die Jesuiten hätten auch bei seinem Avancement „zum tüchtigsten Künstler“ hilfreiche Hand geleistet.

Am köstlichsten ist, was Janssen an sich direct widersprechenden Aeußerungen Lübke's über den Geist und die Schöpfungen der „Renaissance“ beibringt. Wir wollen einige dieser Aeußerungen neben einander drucken:

Lübke:[1]

Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts „hat alle nationale Selbstständigkeit in der Kunst für lange Zeit ein Ende erreicht. In Ermangelung der wahren Gesetze der Kunst lehnte man sich an die falschen Vorschriften des Manierismus. Die Affektation entsprang im letzten Grunde daraus, daß die Kunst nicht mehr mit dem Volksgeiste zusammenhing. Geistige Interessen gab es nur noch in den höheren Kreisen der Gesellschaft. Losgelöst vom Boden des Volksbewußtseins mußte dieses geistige Leben in sich selbst vertrocknen. Die Kunst am meisten; denn sie bedarf der Erfrischung aus den Fluthen des Gesammtlebens. Jetzt wurde sie vornehm, höfisch, diente nur der Verherrlichung der Macht. Daher Mangel an Ideen, Ueberfluß an Phrasen; daher Kälte u. ein äußerliches Spiel mit Formen ohne Seele."

Lübke:[2]

Was der „deutschen Renaissance" abgeht „an künstlerischer Harmonie, an organischer Durchbildung, an ewig gültiger Gesetzmäßigkeit," das ersetzt sie „reichlich durch eine geradezu unerschöpfliche Fülle, Mannigfaltigkeit, Frische und Lebenskraft. So viel auch Italien, Frankreich und die Niederlande damals auf unsere Kunst eingewirkt haben, so ist sie doch von einer originalen Kraft, daß sie alles in eigenes Fleisch und Blut verwandelt und von etwa 1530 bis zum Ausbruch des unseligen dreißigjährigen Krieges eine Welt der mannigfaltigsten Schöpfungen hervorbringt, in denen eine wahre Lust am Schaffen, ein fröhliches Gefühl, ein kraftvolles Behagen" u. s. w.

Welche von diesen sich direkt widersprechenden Aeußerungen über die Renaissance sind nun die richtigen?

IV.

Lübke's lobhudelnde, oben rechts mitgetheilte Angaben finden sich in einem Artikel desselben in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1887 No. 357; in derselben Zeitung spendete Lübke vor Kurzem den neuesten kunsthistorischen Arbeiten von R. Dohme und W. Bode (in der Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1885—1889) reiches Lob und that nicht anderes, als stimmten dieselben

[1]) Bei Janssen VI, 88 Anmerkung.
[2]) Bei Janssen VI, 109 Anmerkung.

ihren Anschauungen über „deutsche Renaissance“ mit ihm überein. un schreibt aber Dohme, diese Kunst mit der des Mittelalters rgleichend: „Die mittelalterliche Entwickelung ergibt ein Bild rtschreitenden Ausreifens einem bestimmten Ziel zu, an ssen Verwirklichung die Künstler der verschiedenen Zeiten und egenden unbewußt arbeiten. Mit der Renaissance aber tritt Stelle dieser Zielstrebigkeit ein planloses Umhertasten. anz Deutschland vermag in dieser Zeit nicht ein einziges groß ncipirtes und groß durchgeführtes Werk aufzuweisen, wie es unter elem Andern aus romanischer Zeit etwa die Burganlage Heinrich's s Löwen zu Braunschweig, aus gothischer das Haupthaus des eutschen Ordens zu Marienburg ist. Die Einwirkung des Kunst- ndwerkes auf die architectonische Arbeit wirkt nicht zum Vortheil rselben. Es fehlt dem ganzen Stil der feste, die Ornamentik in stimmte Bahnen bannende constructive Hintergrund; in der That derselbe nur eine willkürliche, die bisherigen Formen rdrängende Decoration, welche mit dem inneren esen des jedesmaligen Baues nichts zu thun t.“

Entschiedener noch drückt sich W. Bode aus über das Schlagwort: Deutsche Renaissance,“ mit welchem Lübke viel Unfug getrieben hat. „Man glaubt,“ schreibt Bode, „in r Architectur und Ornamentik des sechszehnten Jahrhunderts echt nationales Element entdeckt zu haben, dessen Ent- cklung unsere deutsche Kunst zu neuer eigenartiger Blüte zu hren im Stande sei — eine Täuschung, die gegenüber der Ver- ilderung, welche sie bereits hervorgerufen hat, schwer- h lange anhalten wird.“ „Die gefeierte Zeit der Hochrenaissance d die folgende Spätrenaissance ist in Deutschland für die Plastik, es kurz zu sagen, die Zeit des tiefsten Verfalls: ein mähliches Ausklingen bildnerischer Thätigkeit in leerer, oberfläch- her Formenschönheit, die schließlich zum Absterben fast aller selbst- ndigen Triebe derselben führt.“ Die in Deutschland aus dieser oche vorhandenen hervorragenden Denkmäler „wurden fast aus- hmlos von fremden Bildhauern ausgeführt: ein schlagender Beweis r die Unfähigkeit der heimischen Kunst. Schon ein halbes Jahr- ndert, ehe Deutschland zum verödeten Tummelplatz des Ehrgeizes d der Kämpfe fremder Herrscher gemacht wurde, anerkennt es umwunden seine Ohnmacht und Abhängigkeit von der emden Kunst. Die große Mehrzahl der einheimischen

Arbeiten verdient keiner Erwähnung, geschweige einer ei
gehenden Würdigung."[1])

So verhält es sich mit der von Lübke gepriesenen „Frisch
und Lebenskraft" der „deutschen Renaissance", mit ihrer „original
Kraft, die alles in eigenes Fleisch und Blut verwandelte" und „b
zum Ausbruch des unseligen dreißigjährigen Krieges" ein „fröhlich
Gefühl und kraftvolles Behagen" offenbarte!

Die Urtheile so gründlicher Forscher, wie Dohme und Bod
zeigen übrigens in erfreulicher Weise, daß es in Deutschland z
lichten beginnt betreffs der Leistungen des von Lübke und seine
Nachbetern verherrlichten „goldenen Zeitalters der Renaissance"
das heißt der an Stelle der alten großartigen einheimischen Kun
eingeschleppten „antikisch-wälschen Manier", welche alles wahre Leb
und Kunstschaffen verkümmerte, zerrüttete und schließlich zu Grun
richtete. Bald wird wieder allgemein das Urtheil von Lotz zu
Geltung kommen: „Man warf alle die reichen Mittel bei Seit
welche die christliche Baukunst in einer Entwickelung ohne Gleich
während vieler Jahrhunderte errungen hatte. Mit seltenen Au
nahmen entbehren die Werke der ‚Renaissance' des wahren Leben
der innern Nothwendigkeit und tragen das Gepräge willkürlich
Aeußerlichkeit oder geistloser Nüchternheit."[2])

Schärfer als Dohme, Bode und Lotz hat sich Janssen, d
Lübke in der Nationalzeitung an den Pranger zu stellen versuch
über diese Werke „deutscher Renaissance" oder „die Wiedergebu
der Antike" überhaupt nicht ausgesprochen. Was aber die „Renai
sance" betrifft, so kann man der Wahrheit nicht ärger in's Gesic
schlagen, als Lübke es thut mit seinem Satze: „nach Janssen ist d
Renaissance ein Werk des Teufels".

Man spricht doch nicht über „ein Werk des Teufels", wer
man wie Janssen (Bd. 6, S. 55) schreibt: „Für die italienisch
Künstler lag in der ‚Wiedergeburt der Antike' ein gewisser Zaube
Die Anschauungen und Ueberlieferungen der römischen Vorzeit war
in Italien während des Mittelalters nie völlig untergegangen; d
vielen noch vorhandenen und im fünfzehnten Jahrhundert neu au
gegrabenen Denkmäler erinnerten überdies lebhaft an die Zeiten d
römischen Weltherrschaft; sie wurden als Erzeugnisse der einheimische

[1]) Diese Aussprüche sind angeführt bei Janssen VI, 70—72 Anmerku
und 82 Anmerkung 3.

[2]) W. Lotz, Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und d
sechzehnten Jahrhunderts Bd. I, 15—16.

urch die Gothik verdrängten Kunst betrachtet. Dieser alten ein-eimischen Kunst wollte man, so gut wie der alten Literatur, für velche die Humanisten eine unbegrenzte Begeisterung verbreitet hatten, ur Wiedergeburt verhelfen." An einer späteren Stelle, wo Janssen ie italienische Renaissance mit der deutschen vergleicht, heißt es S. 60: „In Italien konnte die Vorliebe für ‚die Antike' sich auf alte volks-näßige Ueberlieferungen berufen, besaß sie eine gewisse geschichtliche Berechtigung; in Deutschland dagegen fehlte ihr jegliche nationale Grundlage: die neue Kunstweise wurde als eine völlig fremde dem eutschen Wesen aufgepfropft. In Italien war sie unter Führung er bedeutendsten Künstler während ihrer kurzen Blüte reich an Werken gediegener Pracht und vollendeter Technik; in Deutschland atte sie, wenigstens auf dem Gebiete der hohen Kunst, nicht einen inzigen Meister ersten Ranges aufzuweisen und brachte auch nicht in einziges Kunstwerk zu Stande, welches an wahrer Größe und Schönheit und an unvergänglichem Werthe mit den vollendeten Schöpfungen der alten einheimischen Kunst einen Vergleich aus-alten könnte."

So Janssen über die „Renaissance" als „Teufelswerk".

V.

Was Lübke's Urtheile über die Werke „deutscher Renaissance" n Einzelnen betrifft, so erscheinen seine Ruhmredereien über die-elben nicht selten geradezu lächerlich, wenn man sie mit den Urtheilen üchtiger und gründlicher Spezialforscher vergleicht. So will er, m nur auf ein einziges Beispiel hinzuweisen, entdeckt haben, daß uf dem von dem Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg ngelegten Friedhofe zu Halle sämmtliche Pilaster und Zwickelflächen „mit Ornamenten der besten Renaissance" geschmückt sind nd überdies noch „eine große Einheit der Ornamentik", ine „erstaunliche Erfindungsgabe" darin sich kund thut. Und was thut sich dort in Wahrheit kund? Das kann man in der n Auftrage der historischen Commission der Provinz Sachsen von G. Schönermark herausgegebenen „Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler" finden, wo „die gespenstige Magerkeit nd Manierirtheit" des von Lübke gefeierten Werkes hervorgehoben wird. „Die Hauptmotive", sagt Schönermark, sind „der Blechtechnik ntnommen und in Stein nachgemeißelt. Schrauben, Nieten und Nägel sind nachgebildet, und zwischendurch ziehen sich Schnüre und Gehänge von Blumen, Früchten, Tüchern, auch Figuren, Masken, Unthiere u. s. w. mischen sich in die krausen Formen. Im All-

gemeinen kann die Verzierung, so groß auch ihre Mannigfaltigke ist, keinen Anspruch machen, mehr als von handwerklicher Erfindun und Ausführung zu sein." [1])

Ergötzlicher noch gibt der französische Kunsthistoriker Palustr den „célèbre critique allemand" der Lächerlichkeit preis i Bezug auf ein von diesem in seiner „Geschichte der Renaissan Frankreichs" besprochenes Gebäude, welches unter dem Name „Haus Franz des Ersten" bekannt ist. „Bedauerliche Erfindunge von Restauratoren" des neunzehnten Jahrhunderts hält Lübke fü Perlen ächter Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts! Ebens erklärt er die königlichen Bildnisse in sieben Medaillons, Dinger „vo einer sehr mittelmäßigen Ausführung", „schlechte unter Carl X verfertigte Nachahmungen", für eine Schöpfung „des sechzehnten Jahr hunderts". „Das heißt doch", sagt Palustre, „wahrhaftig meh als billig auf die Gutmüthigkeit seiner Leser bauen; wir kenne wenig Irrthümer, welche dem soeben verzeichneten gleichkämen." Ludwig Pfau, der die Abfertigung Lübke's durch Palustre ausführ lich zum Besten gibt, bemerkt dazu: „Der deutsche Compilator, de nicht gewohnt ist, mit eigener Aesthetik und selbständiger Forschun Verschwendung zu treiben, ist zu beklagen, daß er, für einmal, d er sich derartigen noblen Passionen überläßt, mit derselben das Pec hat, die ‚gewissenhafte' deutsche Kritik vor der ‚oberflächlichen' fran zösischen zu blamiren." [2]) Nicht weniger arg ‚blamirt' sich Lübk vor den Franzosen mit seinen Angaben über „deutsche Tapisserien" worüber Pfau S. 15—17 zu vergleichen.

Und wie arg hat sich „der berühmte deutsche Kritiker" nach de Ausweis des Freiburger Kunsthistorikers F. X. Kraus (in dessen ‚Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen," Vorwort zur zweite Hälfte von Bd. 2, XIX) vor den Italienern blosgestellt! E ist Lübke, schreibt Kraus, „in seiner Geschichte der Plastik (2. Auf S. 383) das Mißgeschick zugestoßen, daß er die um das Bil Christi stehende, jedem Anfänger in den christlichen Antiquitäte geläufige Inschrift EGO SV̄ AL PHA ET O wundersamer Wei Ego sum Phaëton las und daran recht merkwürdige Er örterungen über die Mythologie der christlichen Kirch knüpfte." Kein Wunder deshalb, daß „italienische Archäologe demselben seither jede Befähigung absprachen, in Dingen der chris lichen Kunstarchäologie überhaupt mitzureden." „Immerhin", mei

[1]) Citirt bei Janssen VI, 86 Anmerkung 2.

[2]) Zur Charakteristik des Herrn Lübke S. 10—14.

Kraus, „sollte Jemand, dem solche Menschlichkeiten begegnen, sich vor Ueberhebung ernstlich bewahren.“

„Ego sum Phaëton“ wäre, scheint uns, ein ganz geeigneter Spruch für das Siegel des Herrn Lübke.

VI.

Wenn Ludwig Pfau an der von Reichensperger angezogenen Stelle[1]) sagt: „Mit Hilfe des heutzutage vorliegenden Materials könnte es einem gewitzten, stilfertigen Obergymnasiasten nicht allzu schwer fallen, Vorlesungen à la Lübke mit den schönsten Tiraden über die Vortrefflichkeit der großen Meister und die Herrlichkeit ihrer Werke zusammenzuklauben“, so kann man dieser Behauptung vollständig beistimmen, man muß aber noch hinzufügen, daß selbst einem „Obergymnasiasten“ eine Ignoranz, oder eine ganz unglaubliche Leichtfertigkeit in historischen Angaben, wie sie bei Lübke häufig zum Vorschein kommt, sehr übel vermerkt werden würde. So hat Janssen zum Beispiel darauf aufmerksam gemacht, daß man nach einer Angabe Lübke's annehmen muß, die Stadt Straßburg sei schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts von Deutschland losgerissen und mit Frankreich verbunden gewesen. Der „große Kunsthistoriker“ rechnet es nämlich den Straßburger Meistern jener Zeit hoch an, daß sie „fortwährend noch in lebhaften Beziehungen zu Deutschland gestanden“; einer von ihnen sei sogar nach Stuttgart berufen worden! Wer sich so flott um ein ganzes Jahrhundert irrt, dem könnte leicht einmal etwas Aehnliches zustoßen wie dem Kunstschriftsteller Carl Grün, der es dem Fra Angelico da Fiesole († 1454) sehr übel deutete, daß er bei seinen Arbeiten im Vatican die Werke Rafael's, welche er dort neben sich hatte, nicht besser studirt habe!

Bei einem „gewitzten Obergymnasiasten“, der Vorlesungen à la Lübke halten wollte, müßte man doch voraussetzen, daß ihm aus der Geschichte „der Reformation“ bekannt geworden: im Ulmer Münster seien im Jahre 1531 über 50 Altäre, alle Heiligenbilder an Säulen und Wänden, selbst die zwei prachtvollen Orgeln in schmählichster Weise zerstört worden, — eine der beklagenswerthesten Zerstörungen alter Kunst — Lübke aber rechnet, wie bei Janssen nachzulesen, dasselbe Münster zu denjenigen Kirchen, welche „den alten Bestand ihrer Denkmäler aus dem Mittelalter noch unversehrt bewahren“! Was soll man von einem solchen „Professor der Kunstgeschichte“ sagen?

---

1) Vergl. oben S. 6.

Noch ungleich viel ärgere Verstöße Lübke's, die man kaum einem Tertianer oder Secundaner, geschweige einem Obergymnasiasten, verzeihen könnte, deckt Riegel S. 26—32 auf. Nur drei derselben wollen wir erwähnen.

In seinem ‚Grundriß der Kunstgeschichte‘ versichert Lübke über China: „Der Buddhaismus begann um das Jahr 50 nach Christus in dem ungeheuren Reiche sich auszubreiten und gelangte allmählich zur ausschließlichen Herrschaft.“ Wie? fragt ihn Riegel: „Der Buddhaismus ist in China zu einer ausschließlichen Herrschaft gelangt? Haben Sie denn nie von einem Manne Namens Confucius gehört? nie gehört, daß die Lehre dieses Kong-fu-tse die Staatsreligion des chinesischen Reiches ist, der gegenüber die Bekenner des Buddhaismus nichts sind, als eine geduldete Secte? So ein recht geistreicher, gewissenhafter Schriftsteller, wie Sie, schweigt den Confucius durch 6, sage und schreibe sechs, Auflagen seines Buches todt, erhebt den Buddhaismus durch 6, sage und schreibe sechs, Auflagen zu der in China ausschließlich herrschenden Religion. Denn jenen Ihren märchenhaften Satz haben Sie wirklich durch alle sechs Auflagen gehetzt.“

Dort, wo Lübke über die maurischen Denkmäler in Spanien spricht, stellt er die Behauptung auf: die pyrenäische Halbinsel sei vom Beginn des achten Jahrhunderts an „bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitze der Mauren geblieben!“ Auch dieses Hirngespinnst der Unwissenheit wird von Riegel gebührend abgefertigt und Lübke nothwenig belehrt, wie man einen Tertianer oder Secundaner belehren würde: „Niemals ist das ganze Spanien von den Arabern beherrscht worden. Die in der Schlacht von Xeres de la Frontera im Jahre 711 überwundenen Gothen setzten sich in den nordwestlichen Gebirgen fest, gründeten das Königreich Oviedo und erweiterten dasselbe schon im 10. Jahrhundert zu dem Königreich Leon. Immer weiter schritt die christliche Rückeroberung vor, und es entstanden außer Leon die Reiche Castilien, Aragonien und Navarra, dann aber auch zu Anfang des 12. Jahrhunderts das selbständige Königreich Portugal, bis endlich durch die Schlacht von Tolosa im Jahre 1212 alles spanische Land außer den Reichen von Cordova und Granada den Mauren abgenommen wurde, so daß diese auf den bei weitem kleineren Theil der Halbinsel beschränkt blieben. Einzig und allein das letzte maurische Reich, Granada, fiel im Jahre 1492. Sie werden also

wohl einsehen, was für ein Bewandniß es mit Ihren Geschichtskenntnissen hat, wenn Sie solche weltbekannte Thatsachen nicht kennen und in selbstbewußter Unwissenheit durch sechs Auflagen hindurch sich mit der Behauptung, daß ‚die pyrenäische Halbinsel bis 1492 unausgesetzt 700 Jahre lang im Besitze der Mauren geblieben‘, lächerlich machen."

Das Alles aber hat für Lübke Nichts zu sagen. Wie oft getröstet er sich in den Vorreden neuer Auflagen seiner Bücher, daß er diese „verbessert, bereichert, abgerundet" habe und „abermals vertrauensvoll mit dem Ergebniß gewissenhafter Arbeit vor das Forum einer urtheilsfähigen Kritik treten" dürfe.

Wohl auch mit folgender Musterleistung, welche sich in vier Auflagen seiner ‚Geschichte der Architectur‘ vorfindet, und schon nicht einmal mehr in das Pensum der Tertia oder Secunda eines Gymnasiums, sondern in das der Quarta gehört.

„Als die Ostgothen", heißt es bei Lübke, „dem weströmischen Reich ein Ende machten, schlug auch ihr König Theodorich seit 493 seine Residenz in Ravenna auf." Aber, Herr Lübke, erwidert Riegel, „haben Sie denn in der Schule nicht gelernt, haben Sie niemals gehört oder gelesen, daß das weströmische Reich im Jahre 476 durch Odoaker, den Führer der Heruler und Rugier, gestürzt wurde! Die Elementarkenntnisse der allgemeinen Geschichte fehlen Ihnen. Die Ostgothen unter Theodorich hätten dem weströmischen Reich ein Ende gemacht! Und im Jahre 493! Jeder ordentliche Quartaner hätte Sie eines Bessern belehren können. An Ihrem ganzen Märchen ist nur wahr, daß Theodorich im Jahre 493 seinen Sitz in Ravenna aufschlug."

Angesichts aller dieser Musterleistungen Lübke'scher Schriftstellerei werden schwerlich selbst die gutmüthigsten Leser für ihn so eingenommen sein wie der Lehrer Uvermann in Dortmund, der nach Lübke's eigenem selbstherrlichen Bericht über dessen literarische Arbeiten „zu sagen pflegte: ‚Wenn man solche Sachen lesen wolle, müsse man seinen Sonntagsrock anziehen, sich eine Pfeife feinsten Tabaks stopfen und dazu eine Tasse Mokka trinken.‘"[1])

VII.

Bisher sind wir milde verfahren mit dem Kunsthistoriker, Professor und Doctor Wilhelm Lübke, jetzt müssen wir einmal etwas

[1]) Lübke's Jugenderinnerungen, in der Monatsschrift: Nord und Süd, Septemberheft 1890 S. 359.

ernster mit ihm in's Gericht gehen, weil es sich in Folgendem nicht mehr allein um blos „künstlerische Dinge": gröbste Verstöße gegen die Grundkenntnisse in der Geschichte, tolle Widersprüche, Kunsttiraden, „Fabrication geschriebener Schwartenmägen" und dergleichen handelt, sondern um religiös-sittliche Fragen, deren Beantwortung für „den Staat und unser ganzes Culturleben", welche Lübke, wie wir hörten, durch den „Ultramontanismus" für bedroht erklärt, keineswegs gleichgültig ist.

„Die Renaissance", sagt Lübke in seinem Artikel in der National-Zeitung, ist „eine der glänzendsten Erscheinungen der Kunstgeschichte", welche „die christlichen Ideen mit dem tiefsten Naturgefühl und der Schönheit des classischen Alterthums zu verschmelzen wußte". Die ultramontanen Verächter derselben, diese „blinden Tröpfe", „welche dies alles nicht sehen" wollen, erinnern ihn an die Salesianerinnen in Rom, in deren sonst „unzugänglichem" Kloster er einmal, „durch besondere Gunst" einen Besuch habe abstatten können. „An diesem herrlichsten Punkte Roms herrschte das Schweigen des Todes; die Wege des verwilderten Gartens waren mit Moos und Gras so dicht bedeckt, daß man sah, sie wurden niemals betreten." Diese hermetische Abschließung von der weiten Gotteswelt „hielten die frommen Nonnen für eine gottwohlgefällige Kasteiung." Wie „diese armseligen Dinger" verfahren nach Lübke die gemeinschädlichen Ultramontanen bezüglich der Renaissance; sie schließen sich aber überdies noch von allen „nationalen Geistesschätzen" ab, haben „das katholische Volk in Deutschland daran gewöhnt, aus besondern kirchlich approbirten Quellen seine Geistesnahrung zu schöpfen". „Gewiß gibt es", ruft Lübke aus, „jetzt auch schon katholische Rechenbücher, in welchen bei Leibe nicht etwa solche Exempel vorkommen dürfen, wie: Wenn Dr. Martin Luther am 10. November 1483 geboren und am 18. Februar 1546 gestorben ist, wie alt ist er dann geworden?" Fürchterlich!

Besonders anstößig für Lübke ist, daß die Ultramontanen, Janssen obenan, den Cultus der renaissancistischen Nacktheit nicht anerkennen wollen. Um diese Blindheit recht zu kennzeichnen, betritt Lübke das theologische Gebiet und erweist sich als Bibelkundigen seltenster Art. „Die unbekleidete menschliche Gestalt", verkündigt er, „hat Gott bekanntlich nach seinem Ebenbilde geschaffen, und es wird mit Recht stets eine der höchsten Aufgaben der Kunst sein, sie dem Schöpfer mit aller Versenkung in die Schwierigkeiten dieser Aufgabe nachzuschaffen. Steht Herrn Janssen das Werk

es Schneiders höher als die Schöpfung Gottes, so wollen wir seiner Anschauung diese Geschmacklosigkeit nicht verdenken."

Aus diesen Worten geht deutlich hervor, daß Lübke, der „im Katholicismus aufgewachsen ist", nicht allein alle katholische, sondern überhaupt alle positiv-christliche Lehre über Bord geworfen hat. Was mögen wohl Protestanten, die noch irgend was auf die hl. Schrift halten, zu seiner heidnischen Begriffsverwirrung sagen? Hat denn Lübke, wie schon in einem Artikel der „Trierischen Landeszeitung" (1890 Nr. 218) betont worden, nie gelernt oder gehört, daß die natürliche Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott am allerwenigsten in seiner leiblichen Gestalt, sondern vielmehr in seiner mit Vernunft und freiem Willen begabten unsterblichen Seele zu suchen ist; hat er nie gelernt oder gehört, welche sittlichen Folgen die Erbsünde hatte, durch die der Mensch die ursprüngliche Unschuld verlor? Man sollte doch meinen, daß der gelehrte „Professor", der allerlei Kunstbücher schreibt und die Jugend durch Vorlesungen in der Kunst unterrichtet, wissen müßte, wie der gefallene Mensch nach dem Berichte der Bibel sich seiner Blöße schämte und sie zu bedecken suchte, ja wie Gott selbst es nicht unter seiner Würde hielt, dem sündhaften Menschen Gewänder zu machen und ihn zu bekleiden. Ist das für Lübke nicht Fingerzeig genug, wie Gott der Schöpfer sein Ebenbild in unserem heutigen Zustande aufgefaßt und dargestellt wissen will? Weiß Lübke Nichts von dem Fluche über Cham, der den entblößten Vater angesehen hatte? In der Bibel selbst wird so die Renaissance als Kunst der idealen Nacktheit, wie Lübke sie predigt, verurtheilt.

Und ferner: weiß Lübke nicht, wie die heidnischen Griechen auf der Höhe ihrer Kunstthätigkeit die Nuditäten vermieden und als eine Entweihung der Kunst betrachteten? wie sie erst zur Zeit ihres sittlichen und künstlerischen Niedergangs zu diesen verwerflichen sinnlichen Reizmitteln griffen? Es wird dem gelehrten Professor unmöglich sein, etwas dagegen einzuwenden, was Janssen über die Kunst der Griechen während ihrer Glanzperiode schreibt: „‚Die Kunst', sagte man, sei ‚eine Gabe der Götter', sie ‚müsse ihres Ursprungs stets eingedenk sein': auf keinem ihrer Gebiete solle sie niedern Zwecken fröhnen, sondern veredeln und erbauen. Diese Gesinnung durchdrang zur Zeit der höchsten Kunstblüte Griechenlands auch die Bildner und Maler und befähigte sie zu jenen religiösen Gebilden, welche, frei von verführerischem Reiz und üppigem Sinn, Strenge und Keuschheit athmen und in der ihnen innewohnenden edlen Ruhe und Schlichtheit, ähnlich den Meisterwerken des Mittel-

alters, das Geheimniß ihrer Größe enthüllen. Die Standbilde wurden, wie in der christlichen Kunstepoche, bekleidet dargestellt nicht allein Zeus und Hera, Apollo und die Musen und ander Götter und Göttinnen waren mit Gewändern angethan, sonder selbst Venus, die Göttin der Liebe, erschien stets bekleidet; erst i den Zeiten des Verfalls kamen die nackten Venusbilder auf." Nachden einige Künstler „angefangen hatten, die Aphrodite völlig unbekleide darzustellen, verfielen die Bildner bald in schrankenlose Lüstern heit" u. s. w.

„In der Malerei wurden zwar noch religiöse Stoffe zun Vorwurf genommen, aber in ihrer Behandlung trat vielfach ein komische, zum Possenhaften geneigte Richtung ein, wenigstens wurde das Heilige nicht mit heiligem Ernste erfaßt. Die meiste Nahrung fand die Malerei in der Ueppigkeit und Prunksucht des Zeitalters, in dessen vorherrschender Neigung für den sinnlichen Reiz der äußern Erscheinung und in der allgemeinen Sittenverwilderung, welcher die Schaustellungen nackter, oft unzüchtig dargestellter Körper zur liebsten Augenweide dienten."

Durchaus dieselben Erscheinungen finden sich in der von Lübke gefeierten „Kunst" der sogenannten „Renaissance", und es ist eine reine Spiegelfechterei, wenn er, um diese in Schutz zu nehmen, schreibt, „daß in unserer deutschen Kunst bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein die ungeheure Mehrzahl der künstlerischen Schöpfungen, besonders im Holzschnitt und Kupferstich, den populärsten und produktivsten Gattungen unserer Kunst, also den Penz, den Beham, Altdorfer, Aldegrever bis zu Virgil Solis, Jost Ammann, Tobias Stimmer, Christoph Maurer und wie sie alle heißen, die religiösen und damit verwandten Darstellungen immer noch die ungeheuere Mehrzahl bilden."

Daß „die ungeheuere Mehrzahl" — „die ungeheuere Mehrzahl bildet", ist echt Lübke'scher Stil. Doch darauf wollen wir nicht eingehen, wir fragen nur, wie waren denn größtentheils diese „Schöpfungen" religiöser Art beschaffen? Hat W. Lecky, nicht etwa ein „Ultramontaner", sondern bekanntlich ein sogenannter freisinniger Protestant, Recht oder nicht, wenn er schreibt: „Sobald die katholische Denkungsart zu erbleichen begann, verschwand der religiöse Gedanke aus den Malereien, und diese wurden rein weltlich, wenn nicht sinnlich in ihrem Tone. Die Religion, einst die Herrin, wurde jetzt die Dienerin der Kunst. Ehemals suchte der Maler seine Geschicklichkeit dadurch zu beweisen, daß er einen religiösen

Gedanken verschönerte und erhöhte; jetzt diente ihm ein religiöser Gegenstand zum Vorwand für die Darstellung einer blos weltlichen Schönheit. Er malte gewöhnlich seine Geliebte als die Jungfrau, stattete sie mit dem reichsten Gewande aus und umgab sie mit allem möglichen Glanze." [1])

Mit Vorliebe wählten, wie des Näheren bei Janssen nachgewiesen worden, die beiden Beham, Penz u. s. w. in der
verfängliche Vorwürfe des Alten
mlosen Darstellungen benutzt werden
isternen Alten, Bethsabee, von David
mit seinen Töchtern, Potiphar's Frau
Abraham und Hagar u. s. w. Mit
n sie ihren aller Sitte hohnsprechenden
hinzu, bisweilen aber auch Sprüche
zum Beispiel ein nach Georg Penz
die Hagar liebkosend" die Unterschrift
ne ludere nudus." Tobias Stimmer
zu einer Baseler Bibelausgabe fast
; mehr als zwanzigmal erscheint in
nackte Eva mit der Schlange; viele
and. Urs Graf stellte die heilige
Christi, den Drachenkampf des heiligen
verspottete den Engel des jüngsten
ztragung Christi von Peter Breughel
eß. Der Nürnberger Formschneider
Bild von dem Propheten Jonas;
erscheint ein Mann, der sein natür-
aria Magdalena erscheint auf einem
des mit fast nacktem Oberkörper in
em Reinen," sagt eine Unterschrift,
er Heiland selbst erscheint oft völlig
entblößt; ein Kupferstecher vom Jahre 1603 entblödete sich sogar nicht, denselben darzustellen, wie er, während die heilige Jungfrau abseits schaut, eine der heiligen Frauen umarmt, und fügt dazu die Unterschrift: „Die Lieb," spricht Sanct Paulus, „überwindet alles, die Lieb macht alles gut." Nicolaus Manuel benutzte selbst eine „Auferstehung Christi," um eine unzüchtige Scene anzubringen.

Das sollten „religiöse Darstellungen" sein.

---

[1]) Gesch. des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa. (Leipzig 1873) Bd. I, 188.

alters, das Geheimniß ihrer Größe enthüllen. Die Standbilder wurden, wie in der christlichen Kunstepoche, bekleidet dargestellt; nicht allein Zeus und Hera, Apollo und die Musen und andere Götter und Göttinnen waren mit Gewändern angethan, sondern selbst Venus, die Göttin der Liebe, erschien stets bekleidet; erst in den Zeiten des Verfalls kamen die nackten Venusbilder auf." Nachdem einige Künstler „angefangen hatten, die Aphrodite völlig unbekleidet darzustellen, verfielen die Bildner
heit" u. s. w.

„In der Malerei wurden
Vorwurf genommen, aber in ihre
komische, zum Possenhaften geneigte
das Heilige nicht mit heiligem Ern
fand die Malerei in der Ueppigkei
in dessen vorherrschender Neigung
Erscheinung und in der allgemeiner
Schaustellungen nackter, oft unzüch
Augenweide dienten."

Durchaus dieselben Erscheinu
gefeierten „Kunst" der sogenannter
reine Spiegelfechterei, wenn er,
schreibt, „daß in unserer deutschen
des 16. Jahrhunderts hinein die
lerischen Schöpfungen, besonders in
populärsten und produktivsten Ga
Penz, den Beham, Altdorfer, Alde
Ammann, Tobias Stimmer, Chri
heißen, die religiösen und d
lungen immer noch die ungeheue

Daß „die ungeheuere Mehrz
zahl bildet", ist echt Lübke'scher
nicht eingehen, wir fragen nur, wie waren denn größtentheils diese „Schöpfungen" religiöser Art beschaffen? Hat W. Lecky, nicht etwa ein „Ultramontaner", sondern bekanntlich ein sogenannter freisinniger Protestant, Recht oder nicht, wenn er schreibt: „Sobald die katholische Denkungsart zu erbleichen begann, verschwand der religiöse Gedanke aus den Malereien, und diese wurden rein weltlich, wenn nicht sinnlich in ihrem Tone. Die Religion, einst die Herrin, wurde jetzt die Dienerin der Kunst. Ehemals suchte der Maler seine Geschicklichkeit dadurch zu beweisen, daß er einen religiösen

Gedanken verschönerte und erhöhte; jetzt diente ihm ein religiöser Gegenstand zum Vorwand für die Darstellung einer blos weltlichen Schönheit. Er malte gewöhnlich seine Geliebte als die Jungfrau, stattete sie mit dem reichsten Gewande aus und umgab sie mit allem möglichen Glanze." [1])

Mit Vorliebe wählten, wie des Näheren bei Janssen nachgewiesen worden, die beiden Beham, Penz u. s. w. in der Behandlung biblicher Stoffe verfängliche Vorwürfe des Alten Testamentes, welche zu schamlosen Darstellungen benutzt werden konnten: Susanna vor den lüsternen Alten, Bethsabee, von David beobachtet, das Buhlen Loth's mit seinen Töchtern, Potiphar's Frau und Joseph, die nackte Judith, Abraham und Hagar u. s. w. Mit widerlicher Scheinheiligkeit fügten sie ihren aller Sitte hohnsprechenden Gebilden moralische Sprüche hinzu, bisweilen aber auch Sprüche ganz anderer Art. So trägt zum Beispiel ein nach Georg Penz angefertigter Stich „Abraham die Hagar liebkosend" die Unterschrift „Optimus est ludus cum virgine ludere nudus." Tobias Stimmer brachte in seinen Holzschnitten zu einer Baseler Bibelausgabe fast auf jedem Blatte Nuditäten an; mehr als zwanzigmal erscheint in den Randverzierungen die fast nackte Eva mit der Schlange; viele Blätter sind wider allen Anstand. Urs Graf stellte die heilige Familie, die Gefangennehmung Christi, den Drachenkampf des heiligen Georg in Zerrbildern dar; er verspottete den Engel des jüngsten Gerichtes. Eine possenhafte Kreuztragung Christi von Peter Breughel dem Aeltern gleicht einer Kirmeß. Der Nürnberger Formschneider Stephan Hamer verfertigte ein Bild von dem Propheten Jonas; sieht man das Bild quer an, so erscheint ein Mann, der sein natürliches Bedürfniß verrichtet. Maria Magdalena erscheint auf einem Blatte zu den Füßen des Heilandes mit fast nacktem Oberkörper in den üppigsten Formen; „denn dem Reinen," sagt eine Unterschrift, „ist alles rein und schön." Der Heiland selbst erscheint oft völlig entblößt; ein Kupferstecher vom Jahre 1603 entblödete sich sogar nicht, denselben darzustellen, wie er, während die heilige Jungfrau abseits schaut, eine der heiligen Frauen umarmt, und fügt dazu die Unterschrift: „Die Lieb," spricht Sanct Paulus, „überwindet alles, die Lieb macht alles gut." Nicolaus Manuel benutzte selbst eine „Auferstehung Christi," um eine unzüchtige Scene anzubringen.

Das sollten „religiöse Darstellungen" sein.

---

[1]) Gesch. des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa. (Leipzig 1873) Bd. I, 188.

Wer daran Anstoß nimmt, wird von Lübke zu einem Anhänger des „modernen Ultramontanismus" gestempelt, „der von einer bedenklichen Prüderie wie von einem bösen Aussatz angesteckt ist." Nun waren aber schon, wie aus den von Janssen beigebrachten Zeugnissen erhellt, ehrbare Deutsche des sechzehnten Jahrhunderts, Katholiken wie Protestanten, von diesem „bösen Aussatz angesteckt." Sie sprachen ihren tiefen Unmuth aus über die naturalistische Entartung jener Maler, Bildhauer und Bildschnitzer, welche heilige Gegenstände „unzüchtig, spöttlich oder ärgerlich" darstellten. „Was ich insonders," sagt der Verfasser eines katholischen geistlichen Unterrichtsbuches, „an all dieser Kunst, so dem Göttlichen und Heiligen vorgeblich dienen soll, zu beklagen weiß und oftmals von vielen christlichen Männern und Weibern beklagen hörte, ist die große Zuchtlosigkeit und Unehrbarkeit, der sich die Maler, Stecher und Bildner gleichwie mit großer Mühe befleißigen. Stellen uns die frommen Frauen und Heiligen nicht mehr wie auf alten Bildern ehrbar dar, alle Glieder bedeckt, so daß keiner keine böse Gedanken und Begier daraus schöpfen könne, sondern unverschämt nackt und unehrbar, so daß man wohl meinen möchte, sie hätten solches mit Vorbedacht zur Reizung des Bösen gethan." Die naturalistische Entartung der Kunst wurde von einsichtigen Männern als eines der schlimmsten Zeichen eines tief gesunkenen religiös-sittlichen Gefühles angesehen. Es sei, schrieb ein protestantischer Prediger im Jahre 1557, ein „unsägliches Unglück," daß „die Kunst, so Gott dem Herrn und aller Ehrbarkeit dienen" solle, „eine Dienerin der Sünde" geworden sei.

Zur Beschönigung der Nuditäten-Malerei und Sculptur — diese Beschönigung erinnert lebhaft an die vor einigen Jahren in Berlin stattgefundenen Scandalgeschichten der Graef'schen Bilder, wogegen die Polizei einzuschreiten hatte,[1]) — führt Lübke an: „Das heutige Schicklichkeitsgefühl darf man nicht als Maßstab für die Leistungen einer Zeit anrufen, die einen ganz andern Katechismus des Wohlanständigen besaß."

Dieser „ganz andere Katechismus" war, wie wir bereits hörten, wirklich „wohlanständigen" Leuten jener Zeit ein Gräuel; aber es ist nicht zu läugnen, daß sich ein solcher unter den furchtbaren Wirrnissen des sechzehnten Jahrhunderts und dem wachsenden allgemeinen Sittenverfall immer weiter und tiefer in Deutschland ein-

[1]) Darauf weist schon die oben citirte Trierische Landeszeitung vom 9. August 1890 hin.

bürgerte und „Leistungen" hervorrief, vor welchen man erschrecken muß. Lübke aber beruft sich, wie jener oben erwähnte lascive Kupferstich, auf das Wort: „dem Reinen ist alles rein".

Andere neuere protestantische Schriftsteller nehmen dagegen starken Anstoß an dem damals eingeführten „Katechismus des Wohlanständigen" und sagen von den damaligen „Leistungen" aus, daß sie „in der Jetztzeit das energische Einschreiten der Wohlfahrts- und Preßpolizei herausfordern würden". So äußert sich A. Kirchhoff im Archiv für Geschichte des Buchhandels Bd. 10 S. 124. „Man erstaunt", fügt er hinzu, „beim näheren Studium der Buchornamentik, welche Lüsternheit und Lascivität sich gelegentlich in derselben bemerklich macht", wie Initialen mit Darstellungen „bedenklichster Art selbst in theologischen Werken Verwendung fanden". Wurden doch zum Beispiel Hans Holbeinische Initialen von geradezu schmutzigem Charakter für theologische Werke benutzt.

Selbst solche Bücher, welche für den religiösen Unterricht des Volkes und für die Jugend bestimmt waren, versah man mit anstößigen und unsauberen Verzierungen. Eine Schrift von Luther über das heilige Abendmahl führt als Titelumrahmung, von Lucas Cranach geliefert, allerlei abenteuerliche nackte Figuren vor. In einer von dem Prediger Johann Spang im Jahre 1544 „für die jungen Christen" herausgegebenen Sammlung „Geistlicher Lieder und Lobgesänge von der Geburt Christi" erblickt man unter Anderm ein nacktes Weib mit einer Sanduhr, ein anderes nacktes Weib, das sich einen Dolch ins Herz stößt u. s. w. Ueber die „bedenklichen" Holzschnitte, welche in lutherischen Katechismen für die Schuljugend „dem Auge der kleineren und größeren Schüler nahe gebracht wurden", sagt der Protestant Löschke (vgl. Janssen VI, 130): „Beim ersten Artikel findet sich häufig eine Eva, noch ganz im Stande der Unschuld, mit Adam Hand in Hand an dem verbotenen Baum stehend und dem Beschauer das Gesicht zuwendend. Die Kindespflichten sollen beim vierten Gebot durch das warnende Beispiel Hams, der die Blöße des schlummernden Vaters nicht verdeckte, eingeschärft werden. Noah erscheint auch auf dem Katechismusbilde unverhüllt, wie ihn Ham gesehen, und es ist nichts Außerordentliches, gebrauchte Katechismen zu finden, in denen die lascive Hand eines Knaben dem Xylographen nachgeholfen hat. Beim zehnten Gebote ist Potiphar's Weib dargestellt, auf einem Ruhelager sitzend und den hebräischen Jüngling am Kleide festhaltend, oder in schamloser Entblößung ihm nacheilend. Das „Keusch und züchtig leben" soll

Bethsabee empfehlen. Sie befindet sich im Vordergrunde des Bildes im Bade und fern von ihr auf einem Söller der König Daniel, das Auge ihr zuwendend. Ihre Enthüllung ist zwar nicht die unkeuscheste, aber eine schamlose Invention des Bildermachers war es, daß dieser dem Bassin, in welchem sie badet, das Wasser zuströmen ließ aus einer auf hohem Postamente aufgestellten Statue, der ein Feigenblatt fehlt, das allerdings, ohne ihren Zweck zu vereiteln, nicht anzubringen war."

Dieser Art waren größentheils die „religiösen und damit verwandten Darstellungen", welche Lübke als Erzeugnisse einer „überkräftigen Epoche" der jetzigen „zimperlichen, prüden, geleckten, wohlerzogenen Zeit" entgegenstellt.

Und wie sah es mit jenen „religiösen Darstellungen" der von Janssen näher besprochenen zahlreichen „Teufelskünstler" aus? Findet Lübke Gefallen zum Beispiel an Lucas Cranach's Darstellung der Hölle mit ihren ungeheuerlichen, auch unzüchtigen Scenen? Oder an jenen vielen Bildern anderer Künstler, in deren großen Teufelsküchen die Verdammten gekocht und gebraten werden, oder die mit sinnlichem Behagen dargestellten Weiber von den Teufeln zerkratzt, zerbissen, zerfleischt und verbrannt werden? Solche „religiöse Darstellungen", in Wahrheit Ausgeburten einer grauenhaften und schmutzigen Einbildungskraft, konnten doch einem religiösen Zwecke nicht förderlich sein: statt Furcht und Grauen zu erregen und das Gemüth zu erschüttern, mußten sie, sagt ein protestantischer Kunstforscher in Egger's Deutschem Kunstblatt, Ekel hervorbringen und die Idee der allwaltenden göttlichen Gerechtigkeit selbst in's Possenhafte herabziehen.[1])

Was dann gar die Behandlung weltlicher Stoffe in jener von Lübke in Schutz genommenen, unserer „zimperlichen, prüden, geleckten und wohlerzogenen Zeit" entgegengestellten „überkräftigen Epoche" anbelangt, so finden sich darüber bei Janssen viele Hunderte von Belegen für ihre völlige Rohheit, äußerste Gemeinheit und Sittenlosigkeit. Man sollte doch meinen, daß ein „Kunsthistoriker", auch wenn er nicht „zimperlich, prüde, geleckt und wohlerzogen" ist, sich abgestoßen fühlen müßte von den in jenem „goldenen Zeitalter der Renaissance" zahllosen Darstellungen der wilden Gelage und Raufereien betrunkener Bauern, der rohesten Sinnlichkeit auf Hochzeiten und Kirmessen, namentlich sich abgestoßen

---

1) Bei Janssen VI, 133—134.

fühlen müßte von jenen Gebilden, auf welchen die „Künstler" aller Welt vor Augen führten, was in den Schmutzwinkel der feilen Schande gehört.

Wenn Lessing auf diese „Leistungen" einmal zu sprechen gekommen wäre, würde er sich dabei noch ungleich schärfer ausgedrückt haben, als über die von Pauson und Peiraeikos aus der Zeit des Verfalls der griechischen Kunst. Mangel an „Freisinnigkeit" wird Lübke schwerlich Lessing zum Vorwurf machen, ihn schwerlich einer „bedenklichen Prüderie" und „Zimperlichkeit" beschuldigen wollen; und doch wollte Lessing von einer „Kothmalerei" und „Kunst der Unzucht" Nichts wissen, und hielt für nothwendig, daß „die Obrigkeit es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig erachte, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten." „Wir lachen", schrieb er in seinem Laokoon, „wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einfluß, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt."[1])

Konnte etwa die deutsch-niederländische „Kothmalerei" des sechzehnten Jahrhunders eine günstige Wirkung ausüben? Walter Rivius war nicht dieser Meinung, als er im Jahre 1548 gegen „die vielen Unfläter" sich ereiferte, „welche zu einer Schand des Malers unmenschliche Dinge, die ein verständig Gemüth billig erschrecken sollten, reißen und malen", zum Beispiel „tolle, volle Bauern, die hinter dem Zaun speien und . . . ." Auch die zu vielen Tausenden und Abertausenden unter das Volk verbreiteten häßlichen, ekelhaften und scheußlichen Gebilde, Mißgeburten von Thieren und Menschen, Gespenstern, Hexen u. s. w. konnten nur zur Verwilderung des Gemüthes und des Geschmackes beitragen; und sogar für diese „Leistungen" seiner angeblich „überkräftigen Epoche" kann sich Lübke

[1]) Gleiche Anschauungen vertritt neuerdings eine allgemeine Conferenz der deutschen Sittlichkeitsvereine, zu welchen auch der „Berliner Männerbund zur Bekämpfung der Unsittlichkeit" gehört. Sie richtet an den Reichstag eine Eingabe, in welcher gefordert wird, daß § 184 des Strafgesetzbuches dahin verschärft werde: wer Druckwerke oder Bildwerke, welche in sittlicher Beziehung Aergerniß zu geben geeignet sind, zur Verbreitung herstelle und verbreite, nicht allein mit schwerer Geldbuße, sondern auch mit Gefängniß bis zu sechs Monaten bestraft werde, und selbst dem Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte unterliegen solle. Wird Lübke auch hier Anklage auf „bedenkliche Prüderie" erheben?

nicht einmal auf „originale Kraft“ deutscher Kunst berufen. Selbst in der Darstellung der „Ungethüme und Gespenster bietet der vaterländische Boden“, heißt es im Deutschen Kunstblatt von Eggers Bd. 8 S. 141, „höchstens ein abschreckendes Beispiel, wie wenig bloße Willkür ohne eigentlich schöpferische Kraft zu gestalten vermag. Es gibt nichts sinnlos Widerwärtigeres“ als zum Beispiel „die hieher schlagenden Blätter des Wendel Dietterlein“, den Lübke doch[1], den „tüchtigsten Künstlern der Zeit“ beizählt.

Will man aber auch absehen von all' diesen zahllosen Erzeugnissen einer entarteten Kunst, so kann doch ein „Kunsthistoriker“ unmöglich mit Stillschweigen übergehen die ebenso zahllosen Erzeugnisse der „Kunst der Unzucht,“ welche, wenn jemals, dann in jener Zeit Alles überwucherten. Kennzeichnend für diese ganze Richtung ist des Bauern-Breughel's „Nackte Luxuria auf dem Schoß eines viehischen Geschöpfes.“ Die anstößigsten Buhlschaftsscenen aus der Mythologie wurden mit vollem Behagen behandelt, und in der Auffassung und Darstellung von Liebesscenen verfiel man häufig in eine förmliche Bordellmalerei. Namentlich thaten sich Nicolaus Manuel, Urs Graf, Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer, die beiden Beham u. s. w. als „Nuditäten-Künstler“ hervor. Aldegrever konnte nicht einmal den Sprung des römischen Helden Marcus Curtius darstellen, ohne fünf nackte Frauen dabei abzubilden. Von Hans Sebald Beham sagt Svoboda in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1887 No. 200: er läßt von nackten Weibern „Moral dociren,“ und „springt dabei in's Lascive.“ „Zuweilen gibt er das Heucheln auf und empfiehlt das ungescheute Würdigen (!) der Frauenschönheit auf einem Kupferstich, welcher die geflügelte Venus und einen Amor darstellt: ‚Venus selbst unterstützt die Kühnen?‘“ Man malte ganze Gastmähler unbekleideter Männer und Frauen. Hans Torrentius ging in der Bordellmalerei so weit, daß „selbst die Wüstlinge von seinen Compositionen erschracken.“ Auch Lucas Cranach stieg in seinen Nuditäten, Venusgestalten, schlafenden Nymphen und dergleichen tief in die Gemeinheit herab. Seine Venusbilder waren meist Porträte. Auf eine ihm „als Modell dienende Anna kommt ein lateinisches Epigramm,“ schreibt J. Wessely in seiner Schrift, das weibliche Modell S. 63, „in verschiedenen Variationen vor, deren manche sich kaum citiren lassen. Das unschuldigste noch ist das folgende:

---

1) Vergl. oben S. 13.

Anna venusta vocor, utque est versatile nomen,
Sic corpus poterat vertere quisque meum.

Die Variationen kann der Leser in der Bibliothek zu Wolfenbüttel nachsehen.“ Der Kunstschriftsteller Woltmann erklärt „lasciven Humor, der recht unschuldig thut und doch selbst die Lüsternheit nicht verschmäht,“ als „dem sächsischen Hofmaler eigen.“ Treffend bezeichnete Cranach selbst die Verkommenheit seiner Zeit wenn er unter ein Lucretienbild den Spruch setzte: „Lucrezia, hab Dank deiner Ehr, itzt ersticht sich darum keine mehr.“

Daß Janssen, um von dieser Verkommenheit ein allseitiges Bild zu entwerfen, auch die ganze nach „antikisch-wälscher Manier“ sich richtende, entartete „Kunst,“ die völlige Verzerrung der religiösen Kunst, die Kunst des Gräßlichen, des Grausamen, des Unzüchtigen, ausführlich in das Bereich seiner Darstellung gezogen und mit vielen Hunderten von Belegen in's rechte Licht gestellt hat, wird ihm von Lübke in der National-Zeitung ganz besonders übel genommen. Nur mit Schimpfworten weiß Lübke darauf zu erwidern und will dem Publikum der National-Zeitung glauben machen, es handle sich nicht um eine sittliche Entartung der Kunst, sondern nur um einige wenige anstößige „Werke,“ die „hie und da vorhanden sind,“ um vereinzelte „Auswüchse“; „der wahre Kunstfreund aber“ werde sich daran „nicht stoßen, vielmehr auch hier die oft bewunderungswürdige Kunst anerkennen.“

Es ist kaum möglich, das Publikum schlimmer irre zu führen, als Lübke es hier zu thun für gut findet. Man könnte versucht sein, hier auf ihn die Prädikate anzuwenden, welche er gegen Janssen gebraucht: „grobe Unwissenheit“, „große Perfidie“ u. s. w. Nein, es handelt sich nicht um vereinzelte „Auswüchse“, um „Werke“, die nur „hie und da vorhanden“ sind, sondern um eine vorherrschende Richtung der damaligen Kunst, wie aus den noch jetzt vorhandenen „Werken“ hervorgeht, und wie wir noch ungleich besser erkennen würden, wenn nicht ein großer, man darf wohl sagen der größte Theil, der damaligen „Werke“ zu Grunde gegangen wäre. Die Aussprüche von Zeitgenossen, welche Janssen aus dem sechzehnten und dem beginnenden siebenzehnten Jahrhundert anführt, lassen darüber keinen Zweifel bestehen.

In Stuttgart, wo Lübke so lange Jahre der Jugend seine Kunstanschauungen beigebracht hat, eiferte der Prediger Erasmus Grüninger im Jahre 1605 in der Hofkapelle wider „allerhand buhlerische Inventiones, Veneris und Cupidinis Bilder, auch an-

dere leichtfertige und ärgerliche Gemälde," welche man von Malern, Kupferstechern, Formschneidern anfertigen lasse, „unschuldige Herzen zu verkehren." Ein anderer Prediger klagte schon ein halbes Jahrhundert früher: „So Jemand Gelegenheit hat zu gewahren, was in den Wohnungen so vieler Fürsten und Herren, üppiger Kaufleute und selbs Handwerker zum Zierrat dienen soll, was auf Jahrmärkten verkauft wird und durch Hausirer, Briefträger, Spielleut und ander Gelichter herumgetragen wird, so möchte er die jetzig Kunst wohl für eine Schule der Unzucht ausgeben."

„In den Gärten, in den Lusthäusern und fast allenthalben bei den Brunnen, sogar auf den Trinkgläsern" findet man, schrieb der Tiroler Hippolytus Guarinoni „nackte Abgöttinnen". „Die mehrsten Maler bilden sich ein, man könne sonst die Kunst im Malen nicht bezeigen als an nackten Bildern"; „diese unzüchtigen Maler aber seien „rechte Werkzeuge der Laster, der Ueppigkeit, Teufelsjäger, die ihm das Wild durch solche Netze fangen und zujagen." Der fürstlich Salzburgische Rath Johann Fickler, sagt in einer im Jahre 1581 erschienenen Schrift: Wenn „die leichtfertigen Poeten, welche allerlei Schandverse zusammenflicken, hinter die hungerigen Fliegen, die Buchdrucker, Buchführer, Briefsudler, Landstertzer kommen, so schämen sie sich nicht, damit ein jeder ein schändliches Gwindl darvon bringe, allerlei stinkende Draktätel mit den allerunzüchtigsten Figuren auszubreiten, umzuführen, unter die Leut zu bringen, damit zur Verführung und Beschmeißung menschlicher Sinne und Gemüther nichts abgehe: und ist nit genug, Jungen und Alten das Gift durch's Lesen in's Herz einzugießen, man muß ihnen die Unzucht auch für Augen malen, damit, was sie nit genug verstanden, dasselbig auch im Augenschein erlernen und schier greifen können. Was auch die Natur selbst hat wollen verborgen halten, das entblößen sie und stellen es den Leuten ohne alle Scheu vor Augen: mit solchem Griff schlagen sie desto mehr auf die Bücher und schmieden so viel desto mehr Gelds daraus." Der heidnische Schriftsteller Plinius habe sich über unfläthige Maler seiner Zeit beklagt, „wenn aber Plinius jetzunder sähe, wie man die Häuser ausmalet, was man für schöne Tafel an die Wände hängt, was man für schöne Bildwerke in der Fürsten und großen Herren Bädern, Abziechstuben und Gewölbern hat, in welchen die Uebung aller Unzucht und Büberei für Augen gestellt wird, was würde er da schreiben?" Die Bildnisse Gottes und der Heiligen thue man

manchen Orts aus den Kirchen hinweg, als stecke eine Gefahr der Abgötterei und unreiner Gedanken hinter den Bildern, dagegen hole man „aus fremden Landen mit großem Geld und mehrer Vertröstung die berühmtesten Maler" herbei, „welche die Stuben, Kammer, Gewölbe und alle Zimmer mit nackenden Bildern und allerlei unzüchtigem Gemähl herausstreichen und ihre Contrafet auf das leichtfertigste gemahlet, in ihre geheimsten Kammern setzen, in welchen der himmlische Vater und Schöpfer aller Ding mit reinem Gemüth in der Geheim will angesprochen und gebeten sein."

Weisen solche und andere ähnliche Zeugnisse von Zeitgenossen bezüglich der verwilderten und entsittlichten Kunst nur auf einzelne „Auswüchse" derselben und auf wenige „Werke" hin, die „hie und da vorhanden" waren? Will Lübke in diesen Zeugnissen etwa nur das Zeichen einer „bedenklichen Prüderie" erkennen, so mag er — wir wiederholen was wir oben bei der Entartung der religiösen Kunst gesagt haben — wenigstens daraus ersehen, daß nicht erst „der moderne Ultramontanismus" von einer solchen „Prüderie wie von einem bösen Aussatz angesteckt ist".

VIII.

Endlich müssen wir Lübke noch fragen: in welchen „Katechismus des Wohlanständigen" bei den von ihm gepriesenen „Leistungen" jener Zeit versetzt er die damals angefertigten und unter das Volk verbreiteten „ungezählten Spott-, Schand- und Lasterbilder wider Geistliche und Weltliche, so" — sagt ein Zeitgenosse — „zu nichts Anderem denn zum Hässigen und zu unreinen Gelüsten förderlich" waren. Lübke spricht darüber kein Wort in seinem Schimpfartikel wider Janssen, der in dem Abschnitt: „Die Kunst im Dienste confessioneller Polemik" diese „Leistungen" eingehend behandelt hat mit der Vorbemerkung: „Dem Leser wird es nicht weniger widerwärtig sein, in diesem Abschnitt so viel Abstoßendes an einander gereiht zu finden, als es dem Verfasser widerwärtig war, dasselbe zu sammeln. Aber die Arbeit erschien nothwendig, um ein Gesammtbild der Zeit zu geben, und um durch die Masse des Materials darzuthun, daß es sich hier nicht um vereinzelte Auswüchse handelt, sondern um eine das ganze Zeitalter hindurch herrschende Richtung."

In diesen Erzeugnissen einer tief gesunkenen Kunst, mit welchen Deutschland förmlich überschwemmt wurde, gingen die meisten „Künstler" darauf aus, die ganze katholische Kirche, ihren Cultus, Papstthum und Geistlichkeit mit giftiger Wuth und schamlosem Spott zu überschütten. In ihren zahllosen Darstellungen verbindet sich

mit dem Ausdruck des Hasses eine Vorliebe für Unzüchtiges und Gemeines.

Wir wollen darauf hier nicht näher eingehen, aus Janssen nur auf eine einzige „Leistung" des „als Maler der Reformation hochgefeierten" Lucas Cranach verweisen, der von Wittenberg aus alle nur möglichen Schand- und Schmachbilder vertrieb. Als 73jähriger Greis fertigte derselbe in vielen, unsagbar gemeinen Holzschnitten eine „Abbildung des Papstthums" an, welche als Typus der ganzen „Kunst" dieser Art gelten kann. Auf einem dieser Holzschnitte hält der Papst eine Bannbulle, aus welcher Flammen und Steine nach zwei vor ihm stehenden Männern sprühen, die dem Papst ihren entblößten dampfenden Hintern zeigen. Auf einem zweiten reitet der Papst in vollem Ornat auf einer Sau und segnet mit der rechten Hand einen auf der linken Hand befindlichen Haufen rauchenden Menschenkothes, nach welchem die Sau den Rüssel streckt. Auf einem dritten entledigt sich ein Mann in die auf einen Tisch gestellte umgekehrte päpstliche Krone, ein anderer bereitet sich vor, dasselbe zu thun, während ein dritter neben dem Tisch sein Gewand wieder zuknöpft.

Erkennt Lübke in solchen „Kunstleistungen" auch nur Erzeugnisse einer „überkräftigen Epoche", an welche man nicht „den Maßstab des heutigen Schicklichkeitsgefühles" anlegen darf, weil sie „einen ganz andern Katechismus des Wohlanständigen besaß" als unsere „so zimperliche, prüde, geleckte, wohlerzogene Zeit?" Vielleicht stimmt er überein mit dem Kunsthistoriker A. W. Becker, der in den erwähnten „Kunstleistungen" Cranach's nichts anderes erblicken will als „eine derbe Kost", welche der gesunde Magen der damaligen Volksbildung und Sitte verdauen konnte."

So viel ist sicher, daß Lübke ganz eingenommen ist für polemische Bilder gegen das Papstthum, welche damals sogar innerhalb der Kirchen zur Geltung kamen. In seinen „Bunten Blättern", vom Jahre 1885 beschreibt er zwei, in der Schloßkirche und in der Stadtkirche zu Wittenberg befindliche Gemälde. Auf dem einen weist Luther von der Kanzel aus auf Papst und Cardinäle, die in den offenen Höllenschlund hineinfahren; auf dem zweiten, „Weinberg des Herrn" benannt, schlägt der Papst, die Tiara auf dem Haupte, mit seinem Kreuzstab ergrimmt die Trauben von den Stöcken herab, die Geistlichkeit rottet voll Wuth die Weinstöcke aus, und treibt allen möglichen Unfug behufs Verwüstung des Gartens. Das alles erregt Lübke's Wohlgefallen und zur Mahnung für unsere Zeit schreibt er:

„Unsere Voreltern wußten sehr gut, daß mit Rom kein Pakt zu machen, daß dem Vatikan gegenüber nur unbedingte Unterwerfung oder Krieg auf Leben und Tod am Platze ist; ein drittes gab und gibt es nicht.“ [1])

Gut gebrüllt Löwe Lübke!

Es will uns nur bedünken, daß gegenüber solchen „Kunstanschauungen“, wie sie sich in Lübke's Büchern öfters finden, das Lob, welches gewisse katholische Kunstschriftsteller demselben in reichlichem Maße spenden, sich sehr eigenthümlich ausnimmt.

Doch darüber gedenken wir uns einmal anderwärts auszusprechen.

Wir kommen dann auch, wenn es der Mühe werth erscheint, auf die Person des Herrn Lübke zurück, der „im Katholicismus aufgewachsen ist“ und deßhalb, wie er sich rühmt, „auf das Genaueste jenes rastlos fortschreitende Unterminiren, jene consequente Maulwurfsarbeit kennt, mit welcher der Ultramontanismus den Staat und unser ganzes Culturleben bedroht.“

Wie Lübke darüber „auf das Genaueste“ unterrichtet worden, sollen wohl seine „Jugenderinnerungen“ zeigen, welche er als Mitarbeiter des in neuester Zeit vielberufenen Berliner „Kunstkritikers“ Paul Lindau in dessen Monatsschrift „Nord und Süd“ (August- und Septemberheft dieses Jahres) veröffentlicht hat. Was wir darüber erfahren, besteht in Folgendem. Lübke ist „aufgewachsen“ als Sohn eines Lehrers, zeitweise Organisten in Dortmund. Der Vater, dessen Aufzeichnungen der Sohn mittheilt, beklagt sich, daß der dortige Kirchenvorstand und der Dechant seinen Gehalt „widerrechtlich“ verringert habe, und der Dechant außerdem noch sich an ihm „zu rächen“ gesucht habe, weil er auf dessen Begehren, ihm ein Zimmer seiner Dienst-Wohnung abzutreten, nicht sofort eingegangen sei. Auch habe er sich genöthigt gesehen, in Verbindung mit einem Collegen den Schutz der Regierung anzurufen gegen einen Kaplan, welcher verlangt habe, „daß die Lehrer die Schüler an den Werktagen des Morgens in die Kirche führen sollten.“ Derselbe Kaplan, „ein krasser zelotischer Priester“, habe im Jahre 1838 — es war zur Zeit des Kölner Konfliktes — so heftig gegen die gemischten Ehen gepredigt, daß auf Vorstellung „einsichtsvoller Katholiken“ das bischöfliche Vicariat sich genöthigt gesehen habe, ihn von Dortmund wegzunehmen.

Das sind, nach den Aufzeichnungen des Vaters, die Ereignisse, aus welchen Lübke in seiner Jugend „auf das Genaueste“ das ganze staats- und culturbedrohliche Treiben des „Ultramontanismus“ kennen

[1]) Janssen VI, 43.

gelernt haben will. Aus seinen eigenen Aufzeichnungen erfahren wir noch, daß er als Gymnasiast gegen jenen Kaplan ganz im Geheimen in Sachen der gemischten Ehen eine Broschüre veröffentlicht habe, für deren Verfasser „einige den evangelischen Superintendenten, andere den jüdischen Rabbiner" gehalten hätten. „Am strengsten wahrte ich meinem Vater gegenüber das Incognito, denn wenn die Sache ruchbar wurde, so mußte er völlig frei und unschuldig dastehen. Wie hätte sonst die clericale Partei ihn zerrissen!" Von einer spätern Broschüre in gleicher Sache, welche er ebenfalls ohne seinen Namen herausgab, sagt er: „Es waren mehr Brennnesseln, als andere Blumen in meinem Gewinde." „Die Gegner verstummten"; er selbst aber erhielt von seinem Verleger „einige Goldstücke" und war „darüber ebenso erstaunt wie hocherfreut."

Ein Weiteres weiß Herr Lübke zur Brandmarkung des „Ultramontanismus", über dessen ganze Gefährlichkeit er „auf das Genaueste" in der Jugend unterrichtet worden ist, nicht beizubringen. Er bezeichnet seinen Artikel im Septemberheft von „Nord und Süd" ausdrücklich als „Schluß" der „Jugenderinnerungen".

Und doch hat Lübke in späteren Jahren noch hinlänglich Gelegenheit gehabt, die „Ultramontanen" kennen zu lernen, damals nämlich, als er, wie wir eingangs unserer Broschüre vernahmen, beim Beginn seiner kunstschriftstellerischen Laufbahn die Unterstützung des Bischofs Müller von Münster, jenes hochedlen Förderers aller Kunst und Wissenschaft, erbat und erhielt und auch den „Ultramontanen" Reichensperger um Beihilfe anrief.

Hoffentlich entschließt er sich noch, auch diese „Erinnerungen" bekannt zu machen. Sobald sie erschienen, werden wir nicht verfehlen, darauf öffentlich hinzuweisen, wohl auch dazu „Ergänzungen" zu liefern, welche nicht ohne Interesse sein werden.

Inzwischen überlassen wir dem Urtheile jedes ehrlichen, gemeiner Gesinnung baren und anständigen Nichtkatholiken, was zu halten sei von dem Verfahren des Herrn Lübke, der sich nicht damit begnügt, seinen katholischen Glauben über Bord geworfen zu haben, sondern der darauf ausgeht, seine ehemaligen Glaubensgenossen ohne irgend einen Beweis als Feinde „des Staates und des ganzen Culturlebens" vor aller Welt zu denunciren.
